This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LES
LIVRES
SONT
NOS
MEILLEURS
AMIS

FROM THE LIBRARY OF
HUGO PAUL THIEME
PROFESSOR OF FRENCH
1914 — 1940
HIS GIFT TO
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

MÉTRIQUE

DE

VICTOR HUGO

PAR

l'abbé A. J. THEYS

Préfet des Humanités modernes à l'Institut de La Louvière

Il n'y a aucune incompatibilité entre l'exact et le poétique. Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche à la poésie ; l'algèbre est dans la musique, et la musique touche à la poésie. VICTOR HUGO.

La poésie et la musique, qui vivent d'amour, ont leurs racines dans les mathématiques, inflexibles et absolument exactes : comme si l'amour et l'ordre, qui quelquefois nous semblent ennemis, mettaient je ne sais quelle affectation à se proclamer unis dans ces hautes manifestations d'eux-mêmes. ERNEST HELLO.

LIÉGE
JACQUES GODENNE, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
Square de la Cathédrale, 9

MDCCCXCVI

MÉTRIQUE DE VICTOR HUGO

IMPRIMATUR.

Tornaci, hâc die 20ª octobris 1895.

J. J. HUBERLAND,
Can. Cens. libr.

PROPRIÉTÉ.

Tous les exemplaires sont revêtus de la signature de l'auteur.

A. J. Huberland

MÉTRIQUE

DE

VICTOR HUGO

PAR

l'abbé A. J. THEYS

Préfet des Humanités modernes à l'Institut de La Louvière

Il n'y a aucune incompatibilité entre l'exact et le poétique. Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche à la poésie ; l'algèbre est dans la musique, et la musique touche à la poésie. VICTOR HUGO.

La poésie et la musique, qui vivent d'amour, ont leurs racines dans les mathématiques, inflexibles et absolument exactes : comme si l'amour et l'ordre, qui quelquefois nous semblent ennemis, mettaient je ne sais quelle affectation à se proclamer unis dans ces hautes manifestations d'eux-mêmes. ERNEST HELLO.

LIÈGE

JACQUES GODENNE, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

Square de la Cathédrale, 9

MDCCCXCVI

Library
of
H P Thieme
5-7-41

Lettre ouverte à l'auteur (*)

Monsieur le Préfet,

Vous me faites l'honneur de me supposer quelque autorité littéraire, et vous me demandez de vous accréditer auprès du public belge.

Hélas! Monsieur, c'est vous tromper étrangement et choisir bien mal votre introducteur.

Quelle analyse « autorisée » pourrait assurer aujourd'hui le succès d'un livre sur la métrique?.. L'anarchie a chez nous droit de cité. Nous venons d'assister à sa triomphale

(*) Cette lettre a paru dans le *Journal des Gens de lettres belges*, n° du 10 novembre 1895, sous le titre : UN LIVRE A SIGNALER.

et joyeuse entrée — joyeuse est le mot — en nos plus « augustes » milieux. Si bien que je ne vois plus personne en Belgique, — et surtout je ne m'y vois pas bien — incarnant ce principe d'autorité que, pour le moment, nous ne sommes peut-être plus une douzaine à défendre.

Est-ce à dire que nous désespérions du triomphe final de ce principe? Absolument pas.

Non plus que les inoffensives démonstrations d'une fatuité niaise ou d'une rageuse vanité, les furieux assauts de la folie et de l'orgueil, les défections déconcertantes et les plus stupéfiantes révélations d'incompétence ne peuvent rien contre les principes. Nous sommes pleinement rassurés sur ce point. Mais votre erreur consiste à croire que le succès de votre remarquable ouvrage : « *La Métrique de Victor Hugo* » ne dépend pas que de lui-même.

Est-ce à dire, d'autre part, que je décline, et pour cause, la mission de le signaler à ceux qui nous lisent ?

Pas davantage.

Si, en effet, le *Journal des Gens de lettres belges* n'est guère écouté, il est du moins toujours entendu. A preuve les colères qu'il déchaîne et qui semblaient fort peu le désigner à votre choix.

Le service réclamé de lui est, au reste, de ceux qu'il a jusqu'ici spontanément rendus à tout écrivain lui paraissant — comme vous, Monsieur, — digne d'attirer l'attention.

Son devoir est donc tout tracé.

Camille Lemonnier l'a d'ailleurs appelé un jour « une

vaillante corvette de guerre ». Or, cette corvette-là déteste de louvoyer. Elle aime à aller de l'avant, même contre vents et marée, et surtout elle ne s'est jamais laissé remorquer. Ne se prenant ni pour un cuirassé de premier rang, ni pour une frégate, elle navigue fièrement en éclaireur et tâche à se rendre utile en bravant les dangers de l'emploi, tout en battant pavillon libre. Nous ferons encore de même aujourd'hui pour vous, à nos risques et périls.

Vaillent que vaillent, nos jugements gardent le mérite de la sincérité. Ce que nous pensons, nous le disons.

Et voici ce que nous pensons de votre œuvre si personnelle et si intéressante :

Votre livre vient à son heure.

C'est une véritable bonne fortune pour notre jeunesse et plus encore pour ceux qui ont mission de l'instruire. Personne en notre pays — sans excepter Van Hasselt, — n'a plus savamment étudié, ni mieux surpris, le mécanisme du vers français, les secrets de son rythme, son essentielle constitution. Personne n'a démontré plus victorieusement l'inanité des innovations de l'impuissance.

« *La Métrique de Victor Hugo* » vous assigne une place à part dans notre histoire des lettres et de l'enseignement. Nous saluons en vous un brillant émule de Clair Tisseur et de Becq de Fouquières.

Si votre modestie en souffre, tant pis! Nous ne mâchons jamais ce que nous croyons la vérité.

Nous recommandons vivement votre important ouvrage,

et le *Journal des Gens de lettres* sera particulièrement heureux d'en pouvoir donner quelques « bonnes pages » à ses lecteurs.

Agréez, Monsieur le Préfet et très honoré confrère, mes bien chaleureuses félicitations avec l'assurance de ma plus sympathique estime.

Dr Emile Valentin.

Ixelles, le 3 novembre 1895.

INTRODUCTION

Poésie et Versification

Fut-il jamais époque plus féconde que la nôtre dans la langue rythmée ?

Quel fervent parmi les amateurs d'actualités littéraires parvient à se tenir au courant des productions en vers ?

Ils sont légion, les téméraires auteurs !

Le temps des réglementations étroites est passé. Les droits de la nature sont respectés. La carrière poétique est débarrassée des obstacles arbitraires dressés par Boileau. Une esthétique nouvelle est née qui a enlevé les ligottages de la poésie. Les procédés se sont modifiés, se sont simplifiés. L'œuvre d'*artiste* s'en est facilitée d'autant.

Il est toujours vrai cependant que l'art de la *poésie* est

le premier et le plus difficile de tous : ce qui fait que les maîtres sont aussi clairsemés que jamais.

Et puis, de nos jours, on cède beaucoup trop à la fantaisie, au goût du jour; on écrit beaucoup trop de poésies... « comme cela vient » ...

La *poésie* est *l'expression du beau par le langage de la passion et de l'imagination excitées :* donc, œuvre personnelle avant tout.

Elle exprime *le beau puisé aux sources nécessaires du vrai et du bien, en visant cet idéal unique, Dieu lui-même, à la fois Vérité, Bien et Beauté suprême, dont nous ne pouvons admirer ici-bas que de lointains reflets dans l'éclat ou les vertus des créatures.* Nous le dirons avec LAMARTINE :

> « Beauté! secret d'en haut, rayon, divin emblème,
> Qui sait d'où tu descends? qui sait pourquoi l'on t'aime?
> Pourquoi l'œil te poursuit, pourquoi le cœur aimant
> Se précipite à toi, comme un fer à l'aimant,
> D'une invisible étreinte à ton ombre s'attache,
> S'embrase à ton approche et meurt quand on l'arrache. »

Ces reflets, cette harmonie, ce beau physique ou moral, ce merveilleux, la poésie les *contemple* dans tous les êtres; elle *admire;* elle *idéalise.* L'émotion personnelle est à la base de ce travail.

Le *génie du poète,* c'est de *faire vivre l'imagination dans son rêve comme dans la réalité même, et plus, car c'est une réalité supérieure.*

Le *fond* ne suffit pas pour constituer le *genre poétique*. Le philosophe, l'historien, l'orateur travaillent souvent sur des sujets qui ont tout l'idéal de la poésie, et toutefois ils ne sont pas poètes.

Ce qui détermine le *caractère poétique* d'une œuvre littéraire, c'est la *forme*.

Or, la *forme poétique* consiste à *donner un corps à toutes les idées au moyen de l'image*.

Le poète est peintre. Ce qui le distingue surtout, c'est une certaine sensibilité qui lui fait ressentir dans ses organes le contre-coup de tout ce qui, chez un autre, ne frapperait que l'intelligence. Ce que le philosophe comprend, le poète le voit. Ce qui se présente au métaphysicien comme abstrait, le poète le saisit sous l'apparence d'une image. Chez lui, en un mot, la pensée naît sous des tours qui la rendent sensible. *Sa parole doit être suggestive*.

Aussi, le poète ne se contente-t-il pas de peindre, *il chante*. Ne pouvant contenir l'enthousiasme que lui inspire l'image de l'idéal, il emprunte à la musique les accents mesurés de la *cadence* et du *rythme*, pour rendre sensibles à l'oreille les choses qu'il présente à l'œil sous une forme visible.

Sa mission n'est-elle pas de prendre l'homme tout entier, par les sens les plus nobles, pour l'élever à Dieu par le spectacle et par le concert de l'univers sensible?

L'*outil de la poésie* est la *versification*. La prose peut la servir, mais plus difficilement à cause de l'inégalité de ses mesures et de son rythme irrégulier.

« Dans la poésie, classique ou non, les lois du vers semblent devoir se coordonner aux conditions physiologiques de la mémoire » — (et nous ajouterons : de tout notre organisme).

» Depuis qu'il y a des peuples et des poètes, on versifie pour graver dans le souvenir des hommes les choses qui ne doivent pas périr. Suivant les temps et les circonstances, le vers est du style hiératique. Il a une portée nationale, c'est une prédication officielle.

» Or, tout ce dont nous avons la perception obéit à une même loi d'ordre et de mesure. Il y faudra donc tout d'abord un langage réglé par un rythme d'un dessin net et régulier, et facilement appréciable, la splendeur du vocabulaire, la majesté des images, caractères essentiels, grands et profonds qui ont toujours distingué le vers. » — BARBEY D'AUREVILLY.

« La versification, dit SULLY-PRUD'HOMME, est l'art de faire bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son. »

Selon le Dr VERRIEST, « l'esthétique de la parole, en tant que parole, trouve dans le vers sa suprême expression. Le vers est la forme forte de la cadence verbale ».

En poésie, il faut distinguer: la *poésie de l'émotion* et la *poésie de langue et d'expression*; celle-ci la seconde certainement dans la hiérarchie poétique, car les poésies ont leur

hiérarchie, comme les arts et les sciences. Les deux sont nécessaires.

Mais la poésie réside principalement dans l'émotion, dans la passion... avec son *cri* surtout.

« Le *cri*, c'est *tout ce qu'il y a de plus intime, de plus saignant du coup et de plus jaillissant des sources de l'âme, et, malgré cela, de plus immatériel en poésie, comme en nature humaine*, — la poésie et la nature humaine étant les deux captives de la matière, et ne pouvant passer comme tous les prisonniers, hélas! qu'un bout de leur main et un peu de leur front à travers les étroits barreaux.

« Où le *cri* a vibré une fois avec énergie, il vibre toujours, tant qu'il y a une âme dans ce monde pour lui faire écho. Les plus belles strophes s'écaillent et se désarticulent; les magnificences des poésies laborieuses finissent par pâlir et par passer. Mais ce cri qui jaillit du fond du cœur frappé, comme le sang jaillit d'une veine ouverte; mais cette éloquence irrésistible de la blessure ou de la caresse; mais *cette émotion qui doit être, en poésie, prépondérante même à la pensée, à plus forte raison à l'image, à la phrase, au rythme, à l'harmonie, enfin à tout ce qui entre nécessairement à n'importe quel degré dans la trame d'une poésie quelconque;* — cette émotion ne constitue-t-elle pas nécessairement et dans la mesure où elle existe, la poésie la plus élevée et la plus profonde, et par la raison souveraine que l'homme mesure tout à lui-même, et que c'est le battement de son cœur qui donne le branle à l'univers. » — BARBEY D'AUREVILLY.

Cependant il n'est pas rare que les poètes très vrais

soient négligés, tandis que les poètes affectés ou les poètes d'école sont d'une correction qui ne défaille presque jamais, et qui, d'ailleurs, s'explique : l'expression étant leur unique visée, non seulement ils la taillent, mais ils la brossent comme une pierre précieuse.

C'est pourtant cette vérité, cette correction de l'expression dans la vérité et la correction de l'inspiration qui constitue la poésie complète.

« L'émotion compte tant sur elle-même, quand elle est sincère, que trop souvent elle se contente d'être.

» Or, un homme ému n'est encore que la moitié de l'écrivain et du poète, et il faut davantage.

» D'autre part, il peut suffire à un païen de la forme des qualités exclusivement solides du rythme mises en saillie avec luxe.

» Mais lorsque ces qualités ne se voient plus là où se trouve l'inspiration qui vaut mieux qu'elles, ce n'est pas l'esprit du poète qu'il faut plaindre, mais son travail et sa volonté qu'il faut accuser. » — BARBEY D'AUREVILLY.

« Le malheur aujourd'hui est de distinguer trop le fond et la forme au point de les séparer : on fait tant consister l'art, et en particulier la poésie, dans la forme, qu'il semble qu'elle soit tout.

» Cette tendance ne devait-elle pas aboutir au vide? Il n'en est pourtant pas ainsi. Théodore de Banville, Josephin Soulary, plusieurs membres de l'ancien groupe des Parnassiens sont de vrais poètes. C'est qu'au fond de leur doctrine littéraire, exprimée ou instinctive, il y a une

notion particulière de la forme qui les empêche de glisser dans tous les errements de l'ancien formalisme.

» La forme pour eux est le reflet de la beauté des choses saisie par l'âme. Selon qu'ils tiennent plus ou moins compte de l'élément réel, ils se classent parmi les réalistes ou les idéalistes, mais il est difficile pour l'ordinaire de tracer la ligne de démarcation.

» L'effet de leur principe sur le vers français a été de l'assouplir, de lui donner un mouvement plus franc. Le vieux moule classique a été brisé, et des ressources rythmiques nouvelles ont été aperçues. La prosodie française, sans rompre la tradition du XVII^e^ siècle en ce qu'elle avait de solide, n'est plus régentée par le dogme étroit de Boileau. Elle a su reprendre quelque chose au XVI^e^ siècle et développer librement son génie plus large et plus riche qu'on ne le pensait. La fantaisie et l'excessive liberté ont eu ici leurs inconvénients comme toujours, mais il est résulté de ce mouvement d'excellents effets qui resteront.

» L'instrument poétique est devenu plus apte à traduire la pensée complète du poète, et, sous ce rapport, il n'en faut pas vouloir à la célèbre formule de *l'art pour l'art* qui devait avoir sous d'autres rapports de si malheureuses conséquences. » — CHARLES DUCARME.

Et de vrai, avec le mécanisme de notre langue, l'action de la rime et du rythme sur la pensée est incontestable ; ils peuvent produire, comme ils en sont le résultat, tout ce faisceau de sensations qui circulent dans notre être. Mais on est allé beaucoup trop loin à cet égard, et on a renversé

toute hiérarchie de fonctions et toute ordonnance de résultats. On a singulièrement exagéré l'importance de la rime et du rythme, c'est-à-dire des côtés *purement plastiques* du vers.

Victor Hugo tout le premier a voulu cette *poésie extérieure*. Il n'a pas été révolutionnaire jusqu'au bout : tant mieux pour lui !

« Rappelez-vous les *Ballades* et les *Djinns !* Un pas de plus dans le sens de cette poésie qui est l'extrême rayon dont l'âme est le centre ; un pas de plus vers la circonférence des choses, et on trouve la matière sèche, — sourde-muette inféconde, — la chinoiserie ; et le vers oubliant bientôt sa profonde destinée d'harmonie, ne demande plus sa mesure à l'oreille, mais aux yeux.

» Pour Dieu ! Quand la langue poétique en était arrivée au point où Victor Hugo l'avait déployée dans toute la supériorité de sa technique, il fallait s'en tenir là dans l'art des vers pour les vers... ou plutôt remonter de cette poésie de l'expression pure vers la poésie plus mâle de la pensée, et préférer aux difficultés cherchées pour les vaincre, du rythme, les inspirations victorieuses des sentiments auxquelles il est impossible de résister. » — BARBEY D'AUREVILLY.

Malheureusement nous en sommes toujours à l'heure funèbre des *Écoles*. Comme si la poésie pouvait être le résultat d'une poétique, la langue touchée, de telle ou telle façon, comme un piano ! Avec des *procédés* vouloir créer des poètes ! La conséquence première d'une telle théorie, c'est de mettre la combinaison, le machiavélisme, la

rouerie de l'effet, à la place du mouvement, de la passion, de l'impétuosité, de l'abandon naif et facile.

« Sous les mille arabesques du style, et dont tant de gens sont capables avec de la bonne volonté, des poètes, qui, du reste, se nomment eux-mêmes des *artistes,* et qui ont réellement plus d'art dans leur manière que de génie et d'inspiration, travaillent leur langue, comme un sculpteur travaille son vase, comme un peintre lèche son tableau, et nous donnent, au XIX^e^ siècle, une seconde édition de la Renaissance qui, elle aussi, avec le large bec, ouvert et niais, d'un Matérialisme affamé, happait la forme et s'imaginait tenir le fond, l'âme et la vie. » — BARBEY D'AUREVILLY.

Quel que soit d'ailleurs leur talent, les poètes de notre temps sont en grand nombre des *poètes de parti pris,* les *attachés d'un système.* Tous ils ne font des vers que pour réaliser ou caresser telle ou telle forme poétique, non pour exprimer des sentiments vrais et se soulager de leurs émotions en les faisant partager. Trop heureux ceux qui peuvent se dégager de ce servilisme fin de siècle! Car comptez que les systèmes portent la mort.

« Ce qui caractérise les systèmes, dit HELLO, c'est la borne. Or, la borne est aussi inexorable dans le nouveau système que dans l'ancien. Tout système, par cela seul qu'il est système, croit qu'il ne suffit pas de parler comme on pense. Il ajoute à la parole d'autres obligations que ses obligations naturelles. Il lui souhaite une beauté qui ne vient d'ailleurs que de la nature des choses.

Le plus grand malheur qui puisse arriver au style, c'est de se faire admirer, *indépendamment de l'idée qu'il exprime :* et le *système* le condamne toujours à ce malheur déshonorant. Le système lui ordonne tantôt d'être noble, tantôt d'être familier, etc., etc., et lui dérobe sa gloire, sa splendeur vraie, intime, qui est la *fidélité.* »

Les étranges et multiples tâtonnements des Écoles modernes en donnent un frappant exemple. Non pas que leurs efforts doivent être condamnés en bloc, car il est vrai que certains résultats acquis resteront au grand profit surtout de l'harmonie.

Mais que de systèmes ! Le Romantisme de 1827, le Réalisme de 1843, le Naturalisme de 1857; et depuis, les Parnassiens, les Descriptifs, les Baudelairiens, les Lyriques, les Habiles, les Rustiques, les Modernistes, et parmi ceux-ci, les Décadents, les Symbolistes, les Néo-mysticistes, les Idéalistes, les Psychologistes, les Déliquescents... et d'autres encore, — ont travaillé au triomphe de leur système qui les a ensevelis. Remarquez-le, partout règne l'*exclusivisme* le plus étrange, le plus absolu.

Au fond toutes ces écoles partent d'une idée commune : la *répulsion du convenu*. Elles accusent la littérature classique d'être conventionnelle; elles veulent observer, et chacune d'elles, constituée sur la sensation d'une lacune, cultive à outrance le procédé négligé jusque-là.

La forme arrive avec ses perfections nouvelles, ses *modes,* qui changent du jour au lendemain : si bien que le

lendemain voit l'auteur qui s'y est asservi la veille, traité de « panier percé » au grand scandale de la galerie !

Par exemple, M. Leconte de Lisle n'est-il pas mort trop tard? Il y a quelque dix ans, lorsque l'effort du poète était tout à la forme, sa mort eût mis le Parnasse en deuil. Aujourd'hui on pleure pour le mort, et l'œuvre laisse les poètes insensibles. C'est que le temps de la forme s'éloigne. On veut dans les vers une plainte, une larme, une joie, une folie. Ce n'est plus l'artiste qu'on recherche, mais l'expression des émotions intimes.

Et Victor Hugo, n'est-il pas traité de « vieille perruque » par les jeunes? Il est vrai que sa pensée, sa manière, son mouvement, tout fut copié, formes, combinaisons, coupes, rimes ! Une renaissance de la renaissance? Juste ciel ! Le *tolle* devait suivre. Mais Hugo n'est-il pas toujours?

On a cependant retenu de la doctrine du grand maître ce qui devait rester : une rime plus sonore, un vers plus souple, un petit bagage de mots fâcheusement exclus du style noble, mais qui n'attendaient qu'un vrai poète pour y entrer sans avoir besoin de renverser les murs ! Le surplus, inhumé dans les *perruques* classiques, dort du même somme, selon l'expression de Louis Veuillot.

Car Victor Hugo, lui aussi, fut tenu d'avoir du *goût*. La forme soignée, abondante, vermeille, l'unique préoccupation de la pensée chez tant de poètes de notre temps, c'est la beauté stérile !

Osons vivre ! — La solution? — La voici brièvement.

Soyons *modernes,* oui, mais ne soyons pas *modernistes,*

c'est-à-dire esclaves de toutes les nouveautés qui viennent d'ailleurs et de Paris, du *parisianisme* enfin !

Soyons de notre temps; aimons la *modernité*. Sus au *modernisme*, à cette affreuse mode du jour, véritable duel où l'on se bat à mort! La *mode* est pire tyran que la *convention*.

Après cela, ni idéalisme, ni réalisme, mais la réalité vue en elle-même d'abord, jugée par la conscience ensuite, éclairée enfin des lumières de l'idéale beauté qui rayonne à l'imagination et à l'âme du poète et de l'artiste.

En d'autres termes, *la nature même*, la nature physique et morale, en écartant, nous le voulons bien, tous les voiles, — excepté ceux qu'il est défendu à un honnête homme de soulever en public.

Tout pour l'élévation de l'âme, tout pour l'impression dominante du beau, tout pour la manifestation possible de Dieu.

L'*Art?* — C'est la *traduction sensible du beau, du plus beau que la réalité brutale, qui nous élève par sympathie dans une réalité supérieure,* — ou il n'est rien.

Comme *moyen* de nous élever, il n'est pas nécessaire d'une prédication directe, d'une leçon proprement dite ; — pas même de cette action exercée sur l'âme par les vérités générales qui ressortent de l'ensemble et constituent la thèse de l'ouvrage, vraie décharge pour une conscience d'écrivain, plus ou moins apparente. L'œuvre sera utile, dès lors qu'elle produit son *impression dans le sens de l'honnête et du bon*.

L'*impression!* l'*émotion!* véritable secret de la puissance de la parole : *ce qui reste, non dans l'esprit, mais dans l'imagination et la sensibilité,* — sorte de contagion par effet de l'atmosphère morale qui emplit l'œuvre tout entière.

C'est elle qui, bien ou mal gouvernée, fait en dernière analyse les bons ou les mauvais ouvrages.

Hors de là, il n'y a que *transcription mécanique*, plus ou moins fidèle, de réalités correspondantes que l'on doit préférer; il n'y a plus d'art; l'art n'a même plus raison d'être.

A quoi pourrait-il servir? — A tout, — sauf à ce pour quoi il est destiné.

Voyez-vous qu'on vienne nous dire avec l'École que M. TAINE appelle « Germanique » : « En fait d'art, il n'y a de mauvais que ce qui est pâle, languissant et mort ». — Abandonnons-lui pour compte les faux brillants de la déraison, les tressaillements malsains et les joies honteuses du sensualisme. La voilà ensevelie dans son système et sous ses œuvres! Ce châtiment est notre justification.

Nous le disons aux poètes : Gardez précieusement votre *émotion*, gardez votre *rêverie* — qui n'est que de l'émotion au temps passé ou au temps futur, — de toute souillure. Gardez-lui surtout l'accent chrétien dans son charme pieux et sincère, l'accent chrétien, le plus beau que puisse donner la voix humaine, le plus humain, le plus classique, le plus fort et le plus profond.

Hors du christianisme, il n'y a pas de poésie forte et profonde. Lui seul maintient les puissances humaines dans leur activité harmonieuse. Il est le dernier mot de la civilisation, le dernier mot de la nature humaine prise dans ce mystère de la vie qui l'étreint et qui la déchire. Sur le champ illimité de l'activité littéraire, comme le soleil, il verse à flots lumière, chaleur et vie. Et tout poète qui ne sera pas chrétien, *dans le sentiment ou dans la pensée*, restera au-dessous du moindre lecteur qui le sera. — *D'après le* P. LONGHAYE, *passim*.

La poésie !

« Psaume immense et sans fin que ne traduiraient pas
Tous les mots fourmillants des langues d'ici-bas,
Et qu'exprime en entier dans un seul mot suprême,
Celui qui dit : Je prie, et celui qui dit : J'aime ! »

VICTOR HUGO.

Supposé la pensée vraie, sincère et profonde, nous apprécions fort tout ce qui fait la sonorité de la phrase, comme agrément de l'oreille, comme expression de ces *harmoniques* qui vibrent dans notre être, et surtout comme auxiliaire de l'imagination, de la sensibilité et de la raison même.

D'après HELLO : « notre âme perçoit l'idéal. Il s'agit pour l'art de le manifester, d'en adoucir les splendeurs immenses et complaisantes pour les accommoder à notre spécialité humaine. Pour ce faire, le temps lui prête *la parole* qui lui reste soumise. L'arithmétique exprime les lois du temps donnant ainsi naissance à ces deux sœurs jumelles qu'on appelle la *poésie* et la *musique,* messagères de l'idée au département du temps, comme les autres beaux-arts au département de l'espace sous le couvert de la géométrie.

Le temps en détermine la mesure, et cette mesure, c'est le rythme, c'est-à-dire le nombre, racine de l'harmonie qui est la beauté de la parole et de la musique. Faibles choses ! Pauvres notes fugitives, pauvres syllabes qu'emporte le vent, majestés invisibles, que vous êtes impuissantes au service de l'art, au service de l'âme ! WEBER déchire la mélodie qu'il vient d'écrire, la jette au feu et

s'écrie : « Ce n'est pas ça! Ce n'est pas la mélodie qui chante dans mon cœur! »

N'importe.

La *musique du langage,* quelquefois surfaite, plus souvent dédaignée, est avant tout *une des voix de l'âme.* Tout se tient dans l'homme. Une série de sensations circulent en nous; elles ébranlent nos organes, et provoquent des combinaisons sonores; celles-ci frappent vivement l'oreille; l'oreille soutient la mémoire; la mémoire facilite la tâche de la raison. La sonorité est pour la pensée, ce qu'une symphonie d'accompagnement est pour le motif principal.

C'est par cet ordre de moyens compliqués et mystérieux, — et non en décrivant les impressions et les images, — que la poésie veut faire passer ces impressions dans l'âme du lecteur et susciter ces images dans son esprit. *La vraie gloire des sons est de servir la pensée,* et c'est à quoi doivent aboutir toutes les *ciselures.*

Ayons la prétention de toujours *dire quelque chose.* Ne creusons pas de coupes dans lesquelles on ne doive point boire. Ne ciselons pas d'agrafes qui ne puissent rien retenir.

Restons au fond des artistes ingénieux, patients, assouplis, qui introduisent toujours la plus *ferme composition* dans tout ce que nous écrivons. Tricotons nos poésies, et faisons-en un solide tissu seulement en quelques mailles...

N'importe le sujet, ayons le *mot inattendu et final,* qui coupe et qui renoue, et que les anciens aimaient tant, ce dard d'abeille qu'on laisse dans la dernière strophe — *lethalis arundo* — et qui y attache le souvenir...

Vienne s'ajouter la *verve,* qui est le *mouvement de l'esprit,* et qui donne chaud comme tout mouvement. Toutefois n'en faisons pas une première qualité du style poétique,

quand elle n'est que la dernière qualité du talent. — *D'après* BARBEY D'AUREVILLY, *passim*.

D'un mot : soyons hommes, soyons chrétiens, soyons complets. *L'art pour le beau... dans le fond et dans la forme*. Donc, l'art aussi *pour le vrai* et *pour le bien*. Ce sont les trois faces d'une même chose. Ce qui fait l'homme complet fait le poète, et réciproquement.

Voilà nos principes d'art. C'est ainsi que nous voulons être classique, à la manière de SAINTE-BEUVE.

« Un vrai classique, dit-il, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fixe et sensée, saine et belle en soi; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges.

» Un tel classique peut être un moment révolutionnaire, il peut le paraître du moins, mais il ne l'est pas ; il n'a fait main basse d'abord autour de lui, il n'a renversé ce qui le gênait que pour rétablir bien vite l'équilibre au profit de l'ordre et du beau...

» Au reste, continue-t-il, il ne s'agit véritablement de rien sacrifier, de rien déprécier. Le temple du goût est à refaire; mais en le rebâtissant, il s'agit simplement de l'agrandir, et qu'il devienne le panthéon de tous les nobles

humains, de tous ceux qui ont accru pour une part notable et durable la somme des jouissances et des titres de l'esprit. »

Nous sommes loin de ces définitions restrictives et craintives des écoles classiques et romantiques de toute espèce qui ne se définissent et ne se connaissent qu'en frères ennemis. Tout n'est pas à louer ni à condamner *à priori*.

A notre avis, la vie contemporaine avec sa langue plus rapide, plus condensée, demande l'usage de cette langue. « *Sur des pensers nouveaux faisons des vers nouveaux*. » Formons-nous aux classiques, oui, mais aux classiques de tous les âges, à ceux du XIX^e^ siècle comme à ceux du XVII^e^.

Aucun *maniérisme* d'ailleurs, à quelque âge qu'il appartienne. Mais de l'éclectisme bien entendu, qui se moque pas mal de quel côté souffle le vent de la mode.

La poésie française est devenue *plus suggestive* avec le XIX^e^ siècle. Sa rythmique en a gagné d'autant. Est-ce un mal? Est-ce un mal pour nous de nous rajeunir?

Osons vivre! Soyons de notre temps, — sans courir les écueils révolutionnaires des modernistes batifoleurs.

Encore, l'artiste a-t-il besoin tout d'abord de bien connaître son instrument et de s'initier parfaitement à la technique de son art.

A l'heure présente, personne encore mieux que Victor Hugo ne pourrait lui apprendre les ressources et les adresses dans le maniement de la langue poétique.

CHAPITRE PREMIER

La Métrique chez Victor Hugo

La *Métrique de Victor Hugo* dans nos classes! — Assurément voilà du nouveau.

Dans l'étude des chefs-d'œuvre de la poésie en langue française, on voit trop souvent en poésie la même chose que dans la prose, — les pensées et les expressions; l'on néglige la *partie technique* comme une futilité.

Pourtant c'est bien quelque chose que ce qui produit les plus beaux effets de style et met la pensée *comme en dehors*.

La partie mécanique de la poésie ne reflète-t-elle pas la physionomie générale de la société? Elle est le résultat d'un travail profond, d'un engendrement continu, d'une adaptation incessante à ses affects. C'est l'expression nécessaire de ces harmonies profondes et réelles qui circulent dans une société avec les idées et les sentiments, selon les poussées de la civilisation.

Pour nous servir d'une expression de VICTOR HUGO :

« Les mystères de l'art sont profondément liés aux progrès de la civilisation ». Les lois n'en sont pas purement matérielles, elles se rattachent à l'ordre moral, et contribuent d'une manière intelligente à la vérité des images et à la puissance des expressions. La poésie est ainsi, jusque dans ses qualités externes, le miroir des nations et de l'artiste qui lui imprime son cachet individuel.

Nous étudions donc la métrique de Victor Hugo, le premier en cette matière : car, on peut le dire avec vérité, c'est surtout par le verbe et le rythme qu'il a fait sa voie et élevé sa fortune. La supériorité de sa technique est incontestable, à ce poète avant tout objectif et d'imagination. L'*artiste* domine le *poète*. La mise en œuvre l'emporte infiniment sur la conception et voile parfois magnifiquement une certaine pauvreté de fond.

Nous espérons avoir rendu cette étude acceptable en *Rhétorique,* parce qu'aussi claire, aussi briève, aussi naturelle que possible. Elle sera véritablement utile à ceux qui aspirent à devenir poètes, plus encore à ceux qui se complaisent à la lecture des vers et qui aiment à se rendre compte du mécanisme de la phrase poétique.

Nous n'hésitons pas à inscrire en tête d'un travail de ce genre : « En fait de vers, bien lire Victor Hugo, c'est tout apprendre ». — TH. DE BANVILLE.

Les principes même de Victor Hugo ont fixé notre ordonnance en cette matière : *Rime, — Période rythmique en général, — Constitution syllabique, — Périodes rythmiques en particulier, — Harmonie, — Période mélodique.*

Ce travail présentera l'avantage de faire sortir de l'ornière de la routine l'étude des Règles de la versification française. Elles sont prises sur le vif chez un grand auteur.

Nous évitons les appréciations excessives en l'un ou l'autre sens. Nous nous sommes déjà suffisamment expliqué sur ce point. Despotisme absolu des règles ou licence illimitée des exceptions nous semblent deux excès qu'il convient de fuir à égal titre. L'ordre et l'harmonie ne peuvent résulter que d'une liberté tempérée par l'exercice sage d'une autorité fondée elle-même, non sur des préceptes préconçus, mais sur l'observation éclairée par le bon goût.

« La liberté dans l'ordre », disait VICTOR HUGO.

« En littérature, comme le dit un poète, point d'étiquette, point d'anarchie; ni talons rouges, ni bonnets rouges. »

« Les règles, d'après les poètes, et non les règles pour les poètes. »

Le vrai talent regarde avec raison les règles comme la limite qu'il ne faut jamais franchir, et non comme le sentier qu'il faut toujours suivre. Elles rappellent incessamment la pensée vers un centre unique, le beau; mais elles ne la circonscrivent pas. Elles ne peuvent tout prévoir et prescrire *ne varietur* contre les droits de la nature et de la civilisation.

Victor Hugo a été le plus classique, au vrai sens du mot, parmi les romantiques. Les fantaisistes, les coloristes, les réalistes, les naturalistes, tous romantiques de race malgré qu'ils en aient, prennent en pitié les timidités du patriarche !

Nous ne voulons voir dans Victor Hugo et ses successeurs que les bons côtés de leur Réforme contre le pharisaïsme littéraire du XVIII[e] siècle; nous n'avons garde de louer les excès de cette Révolution littéraire contre les exigences du bon sens et du bon goût par simple caprice d'orgueil contre toute autorité. Il nous semble possible

d'élargir le cercle de Popilius du Classicisme, sans cependant en reculer la circonférence jusqu'aux limites tracées par les trop nombreux *parasites* de l'esthétique nouvelle.

Tel sera notre point de vue dans cette étude.

Nous savons trop bien les entreprises de Victor Hugo, — et de son école surtout, — à propos de l'unité de ton dans la composition poétique et de l'ordonnance de ses divers éléments ; son parti-pris dans la couleur locale à donner aux personnages, et contre l'analyse et la peinture des agitations de l'esprit et du cœur ; nous savons aussi ce qu'il faut en penser et le peu qu'il faut en retenir.

La question porte sur notre langue chargée de particules et manquant de flexions, d'une allure forcément compassée. Où gît son harmonie? Elle devient rythmique par l'art des cadences et des pauses que marque le sens, et par la rime. Quelles ont été les entreprises de Victor Hugo dans la constitution du vers : jeu des rimes, maniement du rythme et du mètre, usage de l'harmonie et de la période mélodique? Il y a du clinquant et de la routine encore dans son système, mais il y a beaucoup à retenir dans cette partie de sa poétique. De la première nous ne parlerons que pour autant qu'elle touche à la seconde.

Nous nous verrons forcé pour l'intelligence du sujet d'entrer dans quelques explications théoriques générales. Nous les donnerons d'après les meilleurs auteurs indiqués dans la *Bibliographie,* en particulier d'après BECQ DE FOUQUIÈRES, (*) et en ferons de suite l'application aux œuvres de Victor Hugo.

(*) BECQ DE FOUQUIÈRES a composé deux excellents traités : *Traité élémentaire de Prosodie française* et *Traité général de versification*. Plusieurs passages de notre travail seront fondés sur ses superbes démonstrations spéciales qui mériteraient d'être connues davantage dans notre pays.

Celles-ci, sous l'empreinte du cachet personnel de l'auteur et du sceau de son temps et de sa race, rendront le plus éloquent témoignage en faveur des éléments stables de l'art et des lois fondamentales du vers français — rime, rythme, mètre. Victor Hugo s'en sert de la façon la plus ingénieuse selon leurs combinaisons les plus harmonieuses et les plus naturelles et selon leurs développements les plus rationnels et les plus merveilleux, à tous les étages de son monument poétique, — et cela parce qu'ils en étaient susceptibles, et, comme tels, s'imposaient pour l'expression de la pensée à notre époque d'observation si délicate et si exacte.

Quelle surprise d'entendre de nos jours pas mal de prétendus artistes qui s'amusent avec persévérance à lancer de-ci de-là les notes fugitives et brouillées d'un air difficile, méconnaissable, triste mélopée incomprise dans ses menues recherches et ses raffinements de facture indiscrets ! L'on se dit, pour le moins, que leur instrument est fêlé.

Victor Hugo, lui, nous apprend à claironner notre chant en une série de notes distinctes et fortement cadencées, avec la variété et l'agrément infini des sons, au sein de cette régularité de mesure exigée par le génie de la langue et la logique de la pensée, avec une bonne rime comme métronome du vers.

Quand on a une si belle sonnerie à sa disposition, pourquoi chercher midi à quatorze heures ?

C'est cela qu'il nous plaira de constater chez Victor Hugo.

Nous croyons bon de multiplier les exemples détachés et en textes suivis, afin de rendre sensible à l'œil ce que l'esprit n'aurait peut-être pas saisi. Les étudier après avoir pris une certaine connaissance des doctrines générales, est de beaucoup le meilleur moyen de pénétrer les principes du maître, que seuls de longs commentaires ne parviendraient pas sans doute à fixer dans les esprits.

Précisément ce qui donne la palme à Racine, à Corneille, à Molière et à La Fontaine, les plus parfaits poètes du XVII^e^ siècle, justifie pleinement Victor Hugo dans son entreprise et le place au premier rang des poètes modernes. Il n'y a plus désormais aucune chance de rien pouvoir innover de fondamental dans l'harmonie du vers.

Le résultat le plus clair de cette étude sera de montrer la réelle valeur musicale de l'évolution rythmique chez Victor Hugo, et de faire mieux comprendre le caractère et la raison d'être de ses innovations : celles-ci n'ont presque toujours d'étrange et de révolutionnaire que ce que les préjugés et les dédains avec lesquels on les juge sans les connaitre, veulent bien leur prêter avec toute la désinvolture du monde.

CHAPITRE II

Du vers en général

Il s'agit de s'entendre sur des expressions souvent mal définies, et qui se répètent fréquemment dans une démonstration technique comme celle-ci.

Voici plusieurs notes simultanées, un accord, un son isolé avec sa note fondamentale riche d'échos affaiblis, *d'harmoniques* dont est si bien fournie la voix humaine : ils ont une aptitude prochaine à servir l'expression. C'est l'*harmonie* dans sa notion la plus simple.

Supposez entre ces sons, entre ces syllabes, une succession rationnelle, un enchaînement agréable, c'est la *mélodie* du langage, ou relation ordonnée entre les sons successifs : seconde et plus complète puissance d'expression.

Supposez enfin un groupement ordonné entre ces sons successifs, ce sera le *rythme,* ou proportion sensible entre des groupes sonores successifs. — Dans chaque groupe, tout dépend d'un son principal, ou plus intense, ou plus

aigu, ou plus durable. C'est lui qui, par son retour, trahit le rythme, ou plutôt le constitue. — C'est l'ordre, c'est la régularité dans la succession, qui s'impose à l'oreille, et, par elle, au système nerveux. Le rythme donne à la mélodie son expression et son essor.

Un assemblage de mots rythmés d'après des lois spéciales forme une *période rythmique* ou un *vers*. La disposition numérique des syllabes est la *mesure* du vers (1).

Mais ce nombre de syllabes doit rester en parfaite concordance avec nos sensations. Une consonance finale répétée au bout du vers en sera la gardienne, en attirant notre attention par son retour régulier et symétrique. C'est la *rime*. Le vers français est rigoureusement soumis à ses lois. La rime en est le pivot. Elle ôtée, tout s'écroule.

Le vers demande, en plus que la prose, le partage de la phrase en intervalles *égaux*, ménagés pour *satisfaire l'esprit, faciliter la respiration* et *charmer l'oreille*. Le *rythme* ou l'écoulement de ces groupes sonores successifs n'en devient que plus apparent, plus expressif pour répondre, comme le dit LAMARTINE, à un instinct de symétrie morale cachée au fond de notre nature.

Nous traiterons successivement de la *Rime* — de la *période rythmique en général*, — de la *constitution syllabique* réglée par les nécessités du rythme, — des *différentes espèces de périodes rythmiques* et de leurs ressources.

Nous étudierons ensuite l'*harmonie* des vers envisagée, dans son sens le plus large, comme la *résultante de toutes les ressources qu'offre le vers pour l'expression de nos sentiments et de nos pensées*.

---

(1) Les vers *métriques* des Grecs et des Latins étaient une combinaison harmonieuse et régulière de *pieds*, ou de syllabes longues ou brèves. — Le vers français est *numérique* ou *syllabique*, c'est-à-dire qu'il n'a d'autre mesure que le nombre calculé de ses syllabes. Celles-ci cependant deviennent longues ou brèves par leur position dans le vers, et, dès lors, elles présentent le même avantage pour l'harmonie que les syllabes longues et brèves dans les langues grecque et latine.

Le vers ou période rythmique *simple* est destiné à former des périodes rythmiques plus *complexes* ou périodes *mélodiques*. La *mélodie* proprement dite étant la relation ordonnée entre des sons successifs, on comprendra aisément que la *période mélodique* sera la relation ordonnée entre des périodes rythmiques simples, comme le vers, ou déjà plus complexes, comme la strophe.

Nous terminerons notre étude par l'examen de la *période mélodique* en général, de la *période strophique* en particulier, de l'*Ode*, de la *Ballade* et du *Poème*.

CHAPITRE III

La rime chez Victor Hugo

La consonance de la rime est marquée par le *retour à la fin d'un vers de la syllabe forte ou de la double syllabe forte et muette qui termine un vers précédent.*

Elle indique à l'oreille la terminaison de la période rythmique. C'en est donc la caractéristique, comme sévère gardienne de son intégrité, (1) et comme principal élément

---

(1) « Les désinences grammaticales qui marquaient les cas, les nombres, les genres et les temps dans la langue latine, se perdirent dans la langue dérivée, et les mots se trouvèrent ainsi réduits à leur plus simple expression. Comparées les unes aux autres, ces formes radicales dénudées présentèrent une variété qu'elles n'avaient pas dans la langue-mère, et se répartirent en un nombre plus grand de groupes distincts.

Dans les langues anciennes, les rimes se produisaient le plus souvent entre mots de la même catégorie placés dans des conditions identiques de nombre, de genre, de cas ou de temps ; la langue nouvelle amena, par la similitude des désinences, des *effets inattendus entre les mots les plus divers.*

De là l'origine toute spontanée de la *rime*, qu'il est dès lors inutile de chercher

musical. Sa régularité satisfait à la fois l'ouïe et l'intelligence.

La rime est le *métronome* du vers. Elle fixe le rythme par son choc régulier, et chaque vers peut se reconnaître dans la mélodie au timbre de sa dernière syllabe forte. C'est ainsi que la rime se rattache indirectement au principe premier de tout langage rythmé : l'émotion.

Dans le but de faire alterner les désinences sourdes avec les désinences sonores, on a distingué les rimes *masculines* et les rimes *féminines*. Or, précisément, cette distinction se préoccupe de l'*orthographe* et non du *son*. Encore, les rimes féminines ne se distinguent-elles que par une syllabe muette : *vapeur, trompeur,* masculines ; *encense, innocence,* féminines. Ces dénominations, sans rapport avec le genre et la qualité des mots, sont donc purement *conventionnelles*.

Comme *déterminatrice du mouvement poétique,* la rime est *riche* ou *suffisante*, selon qu'elle avertit plus ou moins facilement, à ne pas s'y tromper, que les sons du vers sont écoulés. Il y a là place pour un double régime. La poésie

---

dans la basse latinité ou dans la poésie des arabes : le génie de la langue s'empara de cette harmonie et l'imposa à la poésie française comme une condition de son développement.

Aussi tous les essais de *vers blancs* qui ont été faits ne pouvaient-ils aboutir à rien; car, aux meilleurs d'entre eux, il manque toujours quelque chose : la rime. » — BOSCAVEN.

« D'autres nations de l'Europe font usage de la rime, mais non d'une façon constante, et elles allient ce système tantôt à celui qui est basé sur la quantité, tantôt à celui qui est fondé sur la position des accents dans certains *temps* du vers.

La poésie française seule a soumis sa versification à un seul et unique principe, et en a fondé les lois sur la sensation suprême que nous fait éprouver, par l'intermédiaire de l'oreille, la dernière syllabe d'une période syllabique, numériquement déterminée, dont le rapport avec la durée de la période rythmique s'accorde avec le mouvement de l'intelligence et de l'âme.

Comme on le voit, le système de la versification française est, parmi tous ceux qui sont en usage chez les nations modernes, le seul qui soit absolument original, qui tire exclusivement ses lois de la langue que nous parlons, telle que nous la parlons, et qui soit basé sur un principe unique se suffisant à lui-même et n'empruntant rien à tous les systèmes anciens ou modernes. » — BECQ DE FOUQUIÈRES.

traditionnelle s'accommodait de la rime *suffisante;* la poésie *nouvelle* ne s'en accommode pas du tout.

Hâtons-nous de le dire : de toutes les critiques subies par l'œuvre de Victor Hugo, se dégage cette vérité : s'il a été le premier poète de son temps, il l'a été avant tout et surtout par la vertu du *rythme,* comme nous le montrerons dans les chapitres suivants.

Or, pour assurer à son vers la liberté du rythme, il s'est attaché tout d'abord à la *rime riche et variée,* c'est-à-dire qu'il fait rimer ensemble, autant qu'il se peut, des mots très semblables comme *son* et très différents comme *sens.*

Il veut ainsi obtenir une *pause terminale* accentuée, une *tenue de voix* expressive, qui lui permette, selon les convenances de la pensée, du sentiment, de la couleur, d'interrompre le vers où il lui plaît, ou mieux, de rassembler tous ses effets à l'endroit voyant, le reste n'étant que des préparations, des rappels, des résonances de ces points mélodiques, comme nous le montrerons plus loin.

Supposez que le sens et la forme grammaticale soient parfaitement encastrés dans les formes rythmiques, que le sens s'achève d'une certaine manière avec la fin du vers et que les pauses partielles dans le vers soient précisément celles que fixe le sens, qu'importe que la rime soit plus ou moins consonante? L'harmonie est satisfaite.

Mais si le vers ou une suite de vers demandent à être lus autrement qu'avec ces pauses habituelles et régulières, 3 + 3 + 3 + 3 ou 2 + 4 + 2 + 4, etc., alors évidemment, si nous ne voulons pas perdre la sensation de la portée syllabique du vers, la rime prendra une importance capitale et devra être *riche* comme *son* et comme *sens.*

Sans entrer dans plus de détails pour le moment sur cette matière si importante, contentons-nous de constater le fait et la manière d'agir de Victor Hugo. Un premier exemple nous fournira des vers à marche régulière, de

beaux vers, avec des rimes suffisantes; deux autres exemples nous montreront de beaux vers encore, mais dont la marche paraîtra de plus en plus discordante avec le sens; la rime en deviendra d'autant plus riche comme sens et plus sonore par ses voyelles, ses consonnes d'attaque et ses consonnes d'appui, et cette importance ne sera pas usurpée.

Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!
Qui sait sous quel fardeau sa pauvre âme succombe!
Qui sait combien de jours sa faim a combattu!..
Quand le vent du malheur ébranlait leur vertu,
Qui de nous n'a pas vu de ces femmes brisées
S'y cramponner longtemps de leurs mains épuisées?
Comme au bout d'une branche on voit étinceler
Une goutte de pluie où le ciel vient briller
Qu'on secoue avec l'arbre, et qui tremble et qui lutte,
Perle avant de tomber, et fange après sa chute.

XIV. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

Le duel reprend. La mort plane, le sang ruisselle.
Durandal heurte et suit Closamont; l'étincelle
Jaillit de toutes parts sous leurs coups répétés.
L'ombre autour d'eux s'emplit de sinistres clartés.
Ils frappent; le brouillard du fleuve monte et fume,
Le voyageur s'effraye et croit voir dans la brume
D'étranges bûcherons qui travaillent la nuit.

Le jour naît, le combat continue à grand bruit.
La pâle nuit revient; ils combattent; l'aurore
Reparaît dans les cieux, ils combattent encore.

Le mariage de Roland. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Lugubre vision! au-dessus d'un mur blanc
Quelque chose d'informe et qui paraît tremblant
Se dresse; chaos morne et ténébreux; broussaille
De silence, d'horreur et de nuit qui tressaille;
On ne voit le nuage, et l'ombre aux vagues yeux,
Et le blêmissement formidable des cieux,
Et la brume qui flotte, et l'astre qui flamboie,
Qu'à travers une vaste et large claire-voie

De poutres, dont chacune est un sanglant barreau.
On dirait que Satan, l'infâme ange-bourreau,
Dont la rage et la joie et la haine, acharnées,
Exécutent Adam depuis six mille années,
Sur ces fauves piliers a posé de sa main
La grande claie où fut traîné le genre humain.

Montfaucon. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Victor Hugo sait que la rime est une *harmonie :* plus ses effets sont inattendus et variés et plus elle plaît à l'oreille. Et il en profitera largement pour le dessin de la *strophe* et de l'*ode*.

Dans ces conditions, l'*imagination de la rime* devient chez Victor Hugo « une qualité maîtresse par laquelle il peint, il évoque des sons, il suscite et fixe une impression. Remarquez-le, cette imagination de la rime s'applique dans la perception de ses visions à une rime jumelle, et successivement à toutes les rimes d'une strophe ou d'un morceau, à tous les mots caractéristiques et saillants qui feront image, à tous ceux qui leur sont corrélatifs pour compléter le sens et l'harmonie. » Tel est l'office de la rime *riche,* d'après DE BANVILLE.

Cependant il est bon de l'observer : *la richesse des rimes est essentiellement relative*. La *surprise* et la *diversité* en constituent l'un des principaux agréments. La *rareté* est aussi un élément de leur richesse. Un troisième élément, c'est la *conformité plus ou moins grande du son*. Cette conformité ne doit être recherchée que dans les cas où la rime ne rachète pas sa pauvreté par la sonorité ou la rareté. Lorsque les rimes d'une catégorie sont nombreuses ou sourdes, il est indispensable de leur donner une syllabe d'appui commune : *borne, morne; mouille, grenouille*. — *Vertu, corrompu; stable, impénétrable,* seront suffisantes et faibles.

« Une rime n'est jamais bonne, dit avec raison ALEXANDRE DUMAS, tant qu'il s'en peut trouver une meilleure. »

Le malheur veut que Victor Hugo obéisse parfois trop facilement à la première suggestion de son oreille, et qu'il amène au second vers le mot que la parfaite consonance lui suggère, mais que la logique semblerait devoir écarter. De là, les accouplements presque invariables : *eau, bouleau; étoiles, toiles, voiles; astres, désastres; ombre, sombre; herbe, superbe; abîme, sublime; enfants, triomphants; jour, amour; gloire, victoire; lauriers, guerriers; larmes, alarmes, etc.* C'est un peu le fanatisme de la rime riche !

Le malheur veut encore que dans ce cas Victor Hugo cheville avec impudence. Certaines pièces ne sont que des chevilles ajustées bout à bout : chevilles ciselées, sans doute, et placées habilement ! mais chevilles ; parasites qui chargent la pensée, l'alanguissent et la font gauchir. C'est alors le superbe galimatias ! Les CONTEMPLATIONS en renferment plusieurs exemples. Telle l'immense balançoire de *Magnitudo parvi* qui est bien, selon BARBEY D'AUREVILLY, la plus belle amplification du vide à coup de dictionnaire de rimes. « On ne met pied à terre, dit VEUILLOT, que pour pénétrer dans un autre tourbillon qui vous secoue sur un autre rythme, sans même vous laisser le loisir de savourer les beaux vers qui passent dans ces tournoiements. On voit filer des chapelets de strophes et de stances où il n'y a rien, absolument rien que des rimes qui ont l'air d'avoir été choisies à dessein et avant tout autre travail, parmi celles qui ne devaient jamais être accouplées sous le même joug. » Qu'on en juge par les suivants :

Cet homme dans quelque ruine,
Avec la ronce et le lézard,
Vit sous la brume et la bruine
Fruit tombé de l'arbre hasard!

Oui, c'est un cœur, une prunelle;
C'est un souffrant, c'est un songeur,
Sur qui la lueur éternelle
Fait trembler sa vague rougeur.

Seul, quand paraît le jour sonore,
A l'heure où, sur le mont lointain,
Flamboie et frissonne l'aurore,
Crête rouge du coq matin...

Que lui font, sur son sacré faîte,
Les démentis audacieux
Que donne au soleil la comète,
Cette hérésiarque des cieux?...

Il boit hors de l'inabordable,
Du surhumain, du sidéral,
Les délices du formidable,
L'âpre ivresse de l'idéal...

Magnitudo parvi. — I. CONTEMPLATIONS.

C'est ainsi que chez Victor Hugo, — il n'y a pas à le nier, — l'idée se délaye parfois dans une amplification verbeuse, ampoulée ou puérile, avec de belles rimes, des images expressives, une modulation sonore : virtuosités qui ne rachètent pas la prostitution de la pensée.

« Que les rimes soient riches, c'est bien; encore, qu'elles ne crèvent pas les yeux par leur opulence, alors surtout que le luxe ne fait que dorer l'indigence de la pensée : un homme de génie mal vêtu sera toujours préférable à un sot richement habillé; un bon vers mal rimé vaut mieux qu'un mauvais vers où l'on trouverait, comme dit PASQUIER, « prou de rime, et peu de sens ». — BOSCAVEN.

Sans aucun doute, la rime est une harmonie, elle ajoute au charme de la pensée; mais on a usé et abusé de ce principe, — sans compter que la « superstition de la rime riche et le besoin luxueux d'une consonne d'appui diminuent considérablement le nombre déjà si restreint des mots qui riment ensemble, et, par la suite, le nombre des idées.., et il devient extraordinairement malaisé au poète de n'être pas banal, s'il veut garder le sens commun, ou de n'être pas absurde, s'il veut trouver quelque chose de neuf. » — STAPFER, *Racine et Victor Hugo.*

Il faut le reconnaître : après avoir, pour plus de vérité sans doute et pour plus de facilité, gravement modifié la constitution rythmique du vers français, et surtout encouragé par son exemple à de plus graves atteintes, Victor Hugo a, au contraire, augmenté la difficulté de rimer, en imposant au poète la recherche constante de la *rime pleine*. Lisez ces vers :

Quel monologue affreux dans l'arbre aux rameaux verts!
Quel frisson dans l'herbe, oh! quels yeux fixes ouverts
Dans les cailloux profonds, oubliettes des âmes!
C'est une âme que l'eau scie en ses froides lames;
C'est une âme que fait ruisseler le pressoir.
Ténèbres! l'univers est hagard! Chaque soir
Le noir horizon monte, et la nuit noire tombe.
Tous deux à l'Occident, d'un mouvement de tombe,
Ils vont se rapprochant, et dans le firmament,
O terreur! sur le cœur écrasé lentement,
La tenaille de l'ombre effroyable se ferme.
Oh! les berceaux font peur. Un bagne est dans un germe
Ayez pitié, vous tous, et, qui que vous soyez!
Les hideux châtiments, l'un sur l'autre broyés,
Roulent, submergeant tout, excepté les Mémoires!

Éclectisme de rimes préparées, avec provision de remplissages pour boucher les trous, chevilles qu'on a sous la main et qui reviennent, lambeaux de pourpre masquant les lacunes, torrent fangeux d'épithètes, le procédé avec tous ses moyens et ses ressources saute aux yeux du connaisseur le moins avisé. C'est un travers évidemment, et c'est payer trop cher l'unisson de rimes trop complètement semblables.

Toujours est-il que la difficulté de rimer avec la rime riche existe, et qu'il a fallu trouver des moyens de la vaincre.

Selon l'organe avoué de l'ÉCOLE ROMANTIQUE, « tous les mots d'une langue doivent servir à la rime; lorsqu'un mot vient naturellement à la fin d'un vers, il faut l'y laisser, à moins qu'il n'ait pas de rime, ce qui est un cas de force majeure ». Un peu de recherche « évite les rimes vulgaires, les hémistiches d'occasion, l'emploi des épithètes »... « Il faut avoir fait des vers pendant bien longtemps pour acquérir l'habitude de la rime riche, mais une fois le métier acquis, la rime vient en aide au poète : les plus beaux vers jaillissent souvent dans le choc que l'inspiration éprouve ». — WILHEM TÉNINT.

L'appel de tous les mots de la langue à la rime : d'autres que Victor Hugo s'étaient mis avant lui à cette besogne, mais ce fut lui qui la fit avec le plus d'éclat et de succès. Laissons-lui la parole pour raconter cette révolution dans les mots et leur délivrance :

Je suis le démagogue horrible et débordé,
Et le dévastateur du vieil A B C D;
Causons.
Quand je sortis du collège, du thème,
Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blème
Et grave, au front penchant, aux membres appauvris;
Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;

La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;
Les syllabes, pas plus que Paris et que Londre,
Ne se mêlaient; ainsi marchaient sans se confondre
Piétons et cavaliers traversant le Pont-Neuf;
La langue était l'état avant quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi
Et montant à Versaille aux carrosses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitaient les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas,
Déchirés en haillons dans les halles; sans bas,
Sans perruque; créés pour la prose et la farce;
Populace du style au fond de l'ombre éparse;
Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas leur chef
Dans le bagne Lexique avait marqués d'un F;
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière.
Racine regardait ces marauds de travers;
Si Corneille en trouvait un blotti dans son vers,
Il le gardait, trop grand pour dire : Qu'il s'en aille;
Et Voltaire criait : Corneille s'encanaille !
Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi.
Alors, brigand, je vins; je m'écriai : Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !
Je fis une tempête au fond de l'encrier,
Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur!..
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs...
Je nommai le cochon par son nom, pourquoi pas ?....

Réponse à un acte d'accusation. — I. CONTEMPLATIONS.

Tout cela est d'un goût un peu suspect; il s'agissait de pouvoir disposer d'un inépuisable trésor de rimes, la rime étant l'outil, le moyen universel du vers.

Point de rimes banales, exclusion des mots vulgaires à la rime : ceci malgré les prétentions de Victor Hugo.

La difficulté de la rime est encore compensée par la faculté de créer des *symboles*. C'est ainsi qu'avec sa facilité merveilleuse, Victor Hugo parvient presque toujours à communiquer au second vocable un prestige métaphorique dont on reste ébloui, — sauf quand il lui arrive de se tromper de symboles, comme dans *Religio* des CONTEMPLATIONS, pièce profondément arrangée mais qui n'en reste pas moins pitoyable pour le motif précité.

Le travail de la rime est remarquable dans les vers suivants cités par DE BANVILLE :

L'homme s'est vendu. Soit. A-t-on dans le louage
Compris le lac, le bois, la ronce, le nuage?
La nature revient, germe, fleurit, dissout,
Féconde, croît, décroît, rit, passe, efface tout.
La Suisse est toujours là, libre. Prend-on au piège
Le précipice, l'ombre et la bise et la neige ?
Signe-t-on des marchés dans lesquels il soit dit
Que l'Orteler s'enrôle et devient un bandit?
Quel poing cyclopéen, dites, ô roches noires,
Pourra briser la dent de Morcle en vos mâchoires?
Quel assembleur de bœufs pourra former un joug
Qui du pic de Glaris aille au piton de Zoug?
C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles,
Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir
Etinceler le fer de lance des étoiles.
Est-il une araignée, aigle, qui dans ses toiles

Puisse prendre la trombe et la rafale et toi?
Quel chef recrutera le Salève? à quel roi
Le Mythen dira-t-il : « Sire, je vais descendre ! »
Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre,
Sorte de héros monstre aux cornes de taureau,
Aille donc relever sa robe à la Jungfrau !
Comme la vierge, ayant l'ouragan sur l'épaule,
Crachera l'avalanche à la face du drôle !

Le Régiment du Baron Madruce. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

La rime ici ne ressemble-t-elle pas à ces rencontres fortuites, à ces rencontres de deux créatures créées l'une pour l'autre, avec cette docilité de mots, de consonances, qui n'osent pas se faire attendre quand l'idée appelle ses serviteurs par leur nom?

Malheur à Victor Hugo si ses curiosités le précipitent dans des énumérations qui ne finissent plus, où, pour ne pas dire plus, la rime simplement lui porte au cerveau. Voici quelques vers d'un discours sur la vertu, adressé par le poète à ses enfants. Il a déjà nommé Caton, Dante, Campanella et Jeanne d'Arc :

J'ai vu Thomas Morus, Lavoisier, Loiserolle,
Jane Grey, bouche ouverte ainsi qu'une corolle;
Toi, Charlotte Corday; vous, Madame Roland;
Camille Desmoulins, saignant et contemplant;
Robespierre à l'œil froid, Danton aux cris superbes;
J'ai vu Jean qui parlait au désert; Malesherbes,
Egmont, André Chénier, rêveur des purs sommets;
Et mes yeux resteront éblouis à jamais
Du sourire serein de ces têtes coupées.

Les Malheureux. — II. CONTEMPLATIONS.

L'imagination de la rime n'a pourtant chez Victor Hugo qu'une *importance relative,* selon que l'œuvre comporte une

musique plus ou moins chantante et trouve sa beauté principale dans le rythme et dans l'harmonie des vers.

Les mieux rimées des pièces de Victor Hugo sont les BALLADES et les CHANSONS DES RUES ET DES BOIS qui sont, selon l'expression de LOUIS VEUILLOT, « le plus bel animal de la langue française ».

C'est le moment crépusculaire,
J'admire, assis sous un portail,
Ce reste du jour dont s'éclaire
La dernière heure du travail.

Dans les terres, de nuit baignées,
Je contemple, ému, les haillons
D'un vieillard qui jette à poignées
La moisson future aux sillons.

Sa haute silhouette noire
Domine les profonds labours.
On sent à quel point il doit croire
A la fuite utile des jours.

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main, et recommence,
Et je médite, obscur témoin,

Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre, où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

Saison des semailles. Le soir. — CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.

Voici quelques vers rimés simplement et discrètement :

L'humble enfant que Dieu m'a ravie,
Rien qu'en aimant savait m'aider ;
C'était le bonheur de ma vie
De voir ses yeux me regarder.

Trois ans après. — II. CONTEMPLATIONS.

Elle faisait mon sort prospère;
Mon travail léger, mon ciel bleu.
Lorsqu'elle me disait : « Mon père, »
Tout mon cœur s'écriait : « Mon Dieu! »
Quand nous habitions tous ensemble. — II. CONTEMPLATIONS.

Oh! que de soirs d'hiver radieux et charmants,
Passés à raisonner langue, histoire et grammaire;
Mes quatre enfants groupés sur mes genoux, leur mère
Tout près; quelques amis groupés au coin du feu :
J'appelais cette vie être content de peu!
V. — II. CONTEMPLATIONS.

Victor Hugo néanmoins fournirait un grand nombre d'exemples où les rimes n'ont pas identité de son pour la voyelle ou pour la consonne finale. C'est peu de racheter la faiblesse qui provient de la différence des timbres ou de la consonne finale par l'identité des consonnes d'attaque. Ainsi il a tort de faire rimer *prix* avec *Lycoris, assis* avec *Chrysis, Cyrus* avec *disparus, glas* avec *hélas, flots* avec *bouleaux, coutelas* avec *Pallas, Atropos* avec *repos, Vénus* avec *nus*.

La rime est faite pour l'oreille; la rime pour les yeux brise l'identité de la période rythmique : ce qui n'est tolérable que dans les cas très rares où une liaison éventuelle d'une consonne finale avec la voyelle qui commence le vers suivant, dénature momentanément l'une d'elles pour la faire ressembler à l'autre, liaison possible entre les vers de courte portée, et par le *rejet* et l'*emprise* entre les vers de douze syllabes.

Comme aux flots de Baïa la vague de *Samos,*
Langue d'Homère où Dante a jeté quelques mots,
Il te reste, trésor du grand homme...

La liaison n'étant pas possible entre *mots* et *ils, mots* rimera mal avec *Samos*.

Régulièrement, Victor Hugo a parfaitement observé toutes les lois préventives concernant l'identité des consonnes

finales *s, x, z; t, d, c, g*. Il n'y a pas lieu de s'en occuper si, placées dans l'intérieur de la dernière syllabe, elles ne se prononcent pas : *longs, appelons; blonds, houblons; essaims, saints; apaisés, baisers; liés, tabliers,* riment parfaitement.

Le besoin de *variété* ou d'harmonie fait un devoir d'accoupler le moins possible un substantif avec un substantif, un verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif; un mot avec un de ses composés, ou avec lui-même dans le même sens, ou avec des mots exprimant un sens exactement analogue ou opposé : *bonheur, malheur; chrétiens, païens; douleur, malheur.* — Voir plus loin *Chap. VIII, Art. 2,* HARMONIE DES PARTIES.

Quant à la *disposition des rimes,* Victor Hugo les fait ou se succéder par couple de deux, alternativement masculines et féminines *(rimes plates* ou *suivies);* ou se croiser, les vers masculins alternant avec les vers féminins *(rimes croisées);* ou s'embrasser de deux à deux alternativement *(rimes embrassées);* ou se redoubler *(rimes redoublées);* ou se mêler de toute nature *(rimes mêlées).* — Voir plus loin les modèles de strophes.

Un système particulier de rimes *embrassées,* que Victor Hugo a employé, consiste à toujours embrasser les deux rimes masculines par les deux rimes féminines; et, dans ce cas, il débute par les deux rimes masculines. On peut naturellement commencer par deux rimes féminines.

Mes deux frères et moi, nous étions tout enfants.
Notre mère disait : « Jouez, mais je défends
Qu'on marche dans les fleurs et qu'on monte aux échelles. »

Abel était l'aîné, j'étais le plus petit,
Nous mangions notre pain de si bon appétit
Que les femmes riaient quand nous passions près d'elles.

Nous montions pour jouer au grenier du couvent,
Et là, tout en jouant, nous regardions souvent,
Sur le haut d'une armoire, un livre inaccessible.

Nous grimpâmes un jour jusqu'à ce livre noir,
Je ne sais pas comment nous fîmes pour l'avoir,
Mais je me souviens bien que c'était une Bible.

Ce vieux livre sentait une odeur d'encensoir.
Nous allâmes ravis dans un coin nous asseoir.
Des estampes partout! quel bonheur! quel délire!

Nous l'ouvrîmes alors tout grand sur nos genoux,
Et dès le premier mot il nous parut si doux
Qu'oubliant de jouer, nous nous mîmes à lire.

Nous lûmes tous les trois ainsi, tout le matin,
Joseph, Ruth et Booz, le bon Samaritain,
Et toujours plus charmés, le soir, nous le relûmes.

Tels des enfants, s'ils ont pris un oiseau des cieux
S'appellent en riant, et s'étonnent, joyeux,
De sentir dans leurs mains la douceur de ses plumes.

Aux feuillantines. — II. CONTEMPLATIONS.

Cette combinaison est des plus fréquente dans la poésie lyrique. Les rimes croisées sont également un des systèmes les plus simples qu'emploie le poète lyrique dans la succession des rimes des strophes.

Le *choix des rimes* dictées à la pensée de Victor Hugo par l'objet même qu'il veut peindre, est peut-être la partie la plus importante de son travail. « La rime est par-dessus tout le mot qui travaille à produire l'effet voulu par le poète : les autres mots ne font qu'y concourir. La rime évoque, suscite pour les lecteurs ou les auditeurs les visions perçues par le poète, et ce *mot type* se présente à l'esprit tout armé, c'est-à-dire, accompagné de sa rime, qui forme

avec lui accord parfait et complète le tableau. » — TH. DE BANVILLE. Seulement la seconde rime amenée par la première lui joue parfois de bien vilains tours !

« Apprendre son art de poète, c'est donc s'habituer à se rendre compte de ses *visions,* et partant, de ses *rimes* en caractérisant chacune de ces choses par un mot unique. La rime est ainsi dans la poésie française le moyen suprême d'expression, et l'imagination de la rime est le maître outil. »

C'est en cela tout d'abord que Victor Hugo a excellé. La rime est vraiment la clef de voûte de sa versification. Il la recherche d'autant plus riche et plus exacte que les éléments rythmiques du vers se compliquent. Nous le vérifierons aisément plus tard.

Au demeurant, hormis de rares exceptions, il choisit pour la rime le mot important (substantif, verbe, épithète colorée, concrète) capable de bien marquer la mesure du vers. S'il lui arrive d'y appeler un mot secondaire, — ce qui se produit le plus souvent dans le cas d'enjambement, — la rime suivante amène avec elle une image frappante qui fixe l'esprit et facilite la mémoire. La rime est vraiment le générateur même de son mètre et devient le premier, — non pas le seul, — élément musical du vers.

CHAPITRE IV

De la période rythmique en général

Si l'on veut apprécier sainement le vers français, — et celui de Victor Hugo en particulier, — il est nécessaire de se souvenir que les règles de la versification reposent avant tout sur les lois de l'harmonie.

La danse, la musique et la poésie ont même origine; le *rythme* leur est absolument nécessaire. Supposez une suite de sons, un arrangement prosodique de mots. Ils manquent encore de sens, de force, d'expression. L'essor sera donné par le *rythme,* c'est-à-dire par les sensations d'alternance ou de *cadence* éprouvées successivement par l'oreille et se répercutant dans tout notre être.

Le rythme est tellement inhérent à nos vers que tout poète digne de ce nom fait, sans le savoir, d'excellente poésie rythmée.

Une suite de sons forts ou faibles frappent votre oreille. Soumettez-les à la voix mentale que vous entendez en vous;

répartissez-les dans des temps successifs d'après la nécessité logique d'exprimer votre pensée, ménageant ainsi à l'oreille, et par suite à l'esprit, la sensation renouvelée d'un arrêt, d'un repos, d'une fin : il y aura *rythme* ou *mesure des sons*.

L'arrêt est le coup frappé et signalé à l'attention de tous, soit par des silences qu'il est toujours permis d'introduire plus ou moins dans la diction, soit par le retour d'une note de valeur plus grande ou d'un son plus accentué. Les syllabes *toniques* (*) servent naturellement à déterminer sur l'oreille cette secousse, cet *ictus* rythmique au moment initial des temps et des mesures. Un allongement rythmique ou *accent rythmique* se superpose alors à l'intensité de l'*accent tonique*.

L'écoulement des notes ou des sons compris entre les arrêts, les repos, les fins relatives ou absolues, forme l'élément caractéristique du rythme, le « *membre rythmique* », disaient les anciens, issu du rapport des *sons* et des *pauses*.

Bien loin d'être une abstraction, le rythme a donc un caractère matériel, saisissable, qui frappe l'oreille. Qui dit *rythme*, dit *cadence* ou combinaison des sons considérés au point de vue de leur accentuation tonique et de leur

---

(*) Les enclitiques et les proclitiques sont de petits mots qui n'ont pas d'accent par eux-mêmes, et qui se penchent ceux-ci sur le mot dont ils sont suivis, ceux-là sur le mot dont ils sont précédés.

Sont *généralement* proclitiques dans notre langue : 1° l'article : *le, la, les, du, des*, etc. ; 2° l'adjectif indéfini : *un* ; 3° les adjectifs possessifs : *mon, ton, son*, etc. ; 4° le pronom indéfini : *on, l'on* ; 5° les pronoms, conjonctions, prépositions et adverbes *monosyllabiques*.

La plupart des proclitiques peuvent jouer le rôle d'enclitique.

Nous avons dit *généralement*, parce que certains de ces mots peuvent quelquefois prendre une importance considérable au point de vue de la pensée et de la phrase.

Un enclitique *masculin*, comme *pas*, forme un composé unique avec le mot sur lequel il se penche et emporte l'accent.

— Dans une profondeur où l'homme ne va *pas*.
— Mais le petit enfant ne sait *pas;* ses yeux errent
— Paul ne comprenait *plus*. Quand il rentrait le soir
— Ne pleurait *plus*. L'enfance est parfois sombre et forte
— On ne le trouva *point;* c'était l'hiver, saison
— Pas pour *lui !* — Viens, *toi*, viens l'amour, viens, mon bonheur.

accentuation rythmique. Nous devons pouvoir apprécier la durée des membres rythmiques sans la moindre difficulté. Il faudra donc quelquefois introduire des moments de silence égaux en durée aux sons qu'ils remplacent et atténuer les effets d'intensité produits par le contact de deux accents.

Cette loi de l'accent se démontre surtout au moyen de la musique. Le compositeur demandera toujours à son librettiste de lui écrire des vers bien cadencés et présentant ce que GRÉTRY appelait le retour régulier de la bonne note, c'est-à-dire d'un accent bien martelé : *« Ut musica poesis »;* la versification d'ailleurs qu'est-elle, sinon la connaissance des rapports de la musique avec le discours?

L'important est de bien adapter les cadences aux images et aux sensations sous l'impression desquelles se trouve le poète. C'est par elles que les vers prennent dans l'oreille et dans l'esprit des auditeurs la valeur et l'importance relatives qui leur appartiennent. Tout l'art des vers est là. C'est la cadence qui satisfait le mieux à ce besoin général et mystérieux d'harmonies et d'alternances dans lesquelles se balance notre existence et qui ont un si profond retentissement au fond de notre être.

La danse et la musique, en vertu de leur origine commune et de leur destination, sont vouées à l'*égalité des mesures*.

Or, le *vers* est une *période rythmique d'un nombre déterminé de syllabes*. Comment les répartir pour ne pas briser cette égalité de mesures? Mais les mesures musicales se divisant en *temps fort* et en *temps faible,* la question véritable est donc celle-ci : combien peut-il y avoir de syllabes pour un *temps?*

En vers, il ne peut jamais y avoir plus de trois syllabes pour un *temps*. Donc, jamais plus de six syllabes pour une *mesure*.

Pour le comprendre, il faut savoir que la versification repose tout entière sur une équation physiologique entre la longueur de l'acte expiratoire normal et la durée de douze sons perçus par l'oreille (*). Chacun des douze temps de l'expiration devenant l'équivalent d'une syllabe longue ou de deux syllabes brèves, les douze temps correspondent à douze longues ou vingt-quatre brèves.

Nous savons que les Grecs et les Latins remplissaient ces douze temps par un nombre variable de syllabes, les unes longues, les autres brèves, parfois jusque dix-sept syllabes sans excéder la mesure de l'expiration.

Les Français ne disposant pas de mesure exacte dans la valeur des syllabes, s'en tinrent tout simplement aux douze sons ou syllabes, à répartir, selon le sentiment et la pensée, sur les douze temps de la portée verbale. Le vers français conserve donc la même durée et produit sur nous le même effet que le vers grec ou latin sur les anciens.

Or, les douze syllabes sont réparties régulièrement en quatre groupes, à l'aide d'une PAUSE au milieu qui divise le vers en deux parties se subdivisant elles-mêmes en deux.

(*) « La respiration est le premier facteur de la parole. Une concordance parfaite a dû s'établir entre ces deux fonctions. La parole s'est moulée sur la puissance de la respiration : de cette puissance et du faisceau de sensations qui remontent de tout l'appareil vocal, sont nées les lois qui président à la coupe de nos phrases et la longueur de leurs périodes, tant en prose qu'en vers. » — Dr VERRIEST, p. 16.

« A meilleur titre encore que la parole simple, la parole rythmée, le vers, est soumise aux lois organiques de l'appareil vocal.

» De l'expiration rythmique est né le nombre régulier de pieds dans le vers grec et latin et dans la plupart des langues modernes, le nombre régulier de syllabes dans le vers français, avec le repos terminal et la subdivision par la césure.

» Le vers de douze syllabes semble offrir la mesure d'une période expiratoire normale ou plutôt d'une portée verbale régulière et soutenue, peut-être même en force-t-il la durée. » — Dr VERRIEST, p. 19.

Ce n'est pas proprement la respiration qui indique les *pauses,* mais bien le *retard de la voix* sur la dernière note, retard gradué d'après l'importance des divisions et réglé sur la pensée. Après une syllabe simple cette tenue est très peu sensible et peut varier considérablement.

Or ces quatres groupes ainsi formés correspondront à quatre mesures musicales. Celles-ci se divisant en temps *fort* et en temps *faible,* nous obtenons huit divisions dans le vers égales en puissance à la valeur de vingt-quatre brèves, ou trois brèves pour un *temps*.

Un *temps* ne pourra donc occuper que trois syllabes; les autres, la voix les répartira sur les temps de reste, selon les convenances, en allongeant d'autant celles qu'il conviendra d'allonger.

En portant, selon la nature du sentiment, un nombre fixe de syllabes sur un nombre plus ou moins grand de mesures ou de temps, soit une, deux, trois ou quatre mesures, la forme du vers se subordonne à la loi musicale. Mais la vitesse des sons émis devant se régler avant tout sur la vivacité du sentiment, le vers n'est soumis en réalité qu'aux lois naturelles du langage, c'est-à-dire au *rythme vocal* ou *naturel.* L'intercalation de silences et la modification des cadences susceptibles de se prolonger ou de se raccourcir, permettent d'ailleurs de ramener tous les vers au *rythme musical* ou *artificiel,* caractérisé par le retour à intervalles *fixes* et *isochrones* du temps *fort*.

Quelle idée faut-il se faire de la *césure?* La méthode classique n'a que trop concouru à la faire envisager comme un repos nécessaire pour la voix, en y attachant l'idée de disjonction avec arrêt appréciable du sens. C'est d'ailleurs la notion communément reçue.

Pourtant l'*accent,* avec la *pause* ou tenue sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie, — et non le *repos,* — est le signe distinctif de la césure. C'est ainsi que l'envisage Victor Hugo, et que nous devons l'envisager, sous peine de retomber dans les errements des Classiques et des Pseudo-Classiques.

La *césure* se produit avec la *cadence,* et elle n'est à proprement parler qu'un *repos relatif pour l'esprit,* d'autant plus faible que le lien logique est plus rigoureux entre les *distinctions* ou *mesures.*

Si elle coïncide avec un arrêt appréciable du sens et un repos pour la voix, on dit alors qu'il y a *césure disjonctive;* s'il y a simplement cadence pour la voix et repos relatif pour l'esprit, on dit qu'il y a *césure simple.*

Les vers français d'une à cinq syllabes n'ont *pas de césure obligatoire;* les vers de six à huit syllabes emploient régulièrement la *césure mobile;* les vers de neuf à douze syllabes ont une *césure fixe.*

Dans les vers destinés à être mis en musique, les poètes doivent dessiner le rythme avec le plus grand soin, de manière à faciliter la tâche des compositeurs. Nous y reviendrons plus loin.

En attendant, disons-le, ce serait une grave erreur de croire la poésie française dépourvue d'accent et peu favorable à la mélodie. La musique lui a donné naissance, et l'italien Rossini ne préférait-il pas écrire sur des paroles françaises? De fait, son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell,* a été écrit sur un libretto français.

A cet égard, les démonstrations théoriques peuvent bien quelque chose pour détruire les préjugés; la pratique journalière des poètes peut plus encore.

Etudions donc un maître. Question de rythme, on peut dire que Victor Hugo a vu juste, le travaillant excessivement là où il n'y a pas à songer aux idées, aux sentiments, où on est tout entier à l'enchantement de l'imagination et de l'oreille ; et fort discrètement, là où la pensée est plus forte, la peinture des sentiments, ou seulement des choses, poussée plus avant.

Nous verrons bientôt toutes ses ressources sous ce rapport, et avec quelle habileté de main il s'est servi des formes rythmiques nouvelles pour rendre son vers plus pictural et plus dramatique, et cependant avec quelle sage sobriété.

Ceci détonne un peu avec les critiques habituelles qu'on formule sur ce poète faute de l'avoir étudié. Arrivons à la preuve.

CHAPITRE V

Les rythmes en usage chez Victor Hugo

Les Romantiques, pas plus que les Classiques, n'ont compris les exigences de la *césure* ou *pause*.

Selon les Classiques, la césure serait un *repos* coupant le vers en deux parties, et il faut nécessairement que le lecteur puisse y prendre haleine.

Au dire des Romantiques, la césure se contente d'un *son plein,* sans même qu'il soit nécessaire que le sens ou même la prononciation détache ce son des suivants par l'accentuation.

La doctrine est excessive de part et d'autre. Le système classique introduit la monotonie dans le vers, en ce qu'il force le poète à s'assujettir constamment à une formule roide et uniforme ; il a motivé ce reproche au vers français que lui adressent Schlegel et Henri Beyle : « Le vers français, dit ce dernier, ressemble à une paire de pincettes

brillantes et dorées, mais droites et roides; il ne peut fouiller dans les recoins ».

Le système romantique tient compte seulement de la mesure du vers, et non de sa cadence : « L'alexandrin français réduit par ce moyen à l'état de pure nature, dit M. J.-B. WAUTIER, fut coupé, divisé, déchiqueté pour mieux dire. Puis on le remania, on le remit en scène : non souple comme un danseur, mais désossé comme un faiseur de tours, véritable pantin disloqué sans nerfs et sans articulations ».

Victor Hugo a pris nettement position en cette affaire. Pour lui l'*accent* est le *signe distinctif de la césure,* qui se produisant avec la *cadence,* amène un repos relatif pour l'esprit sans être nécessairement un repos pour la voix. La césure détermine une *pause* sur la syllabe cadencée.

Victor Hugo connaissait trop bien le mérite spécial de la coupe *traditionnelle* pour la délaisser. Au milieu de ses plus grandes hardiesses, il la remet même avec soin dans l'oreille de ses lecteurs, persuadé que ses coupes *nouvelles* en reçoivent d'autant plus de puissance. La raison d'être de ces dernières apparait du moins presque toujours.

D'ailleurs, en général, il respecte la loi constitutive de l'alexandrin; car, à la première audition, on reconnait que son vers est divisé en deux groupes de six syllabes, quelles que soient du reste les autres césures. Examinez tous ses vers héroïques, vous n'en rencontrerez presque pas un seul où la sixième syllabe soit un article ou une préposition monosyllabique. Mais, — « vous trouverez, pour terminer l'hémistiche, une syllabe assez fortement accentuée pour que la voix, si elle ne s'y repose pas tout à fait, puisse

faire une demi-halte rapide, le temps de s'assurer que le vers a son compte ». — STAPFER, *Racine et Victor Hugo.*

Les disciples de Victor Hugo n'ont pas de ces scrupules : on serait tenté de croire que le maître leur parait monotone à son tour.

Brisant le vers de toutes les façons, ils en ont réuni les fragments sans tenir un compte suffisant de l'accent *tonique* qui doit marquer la fin de tout hémistiche. Encore concédons-nous, à l'exemple de Victor Hugo, que cet accent tonique peut être *fort, demi-fort* ou *faible :* cela dépend des syllabes qui l'entourent.

Son plein et *syllabe accentuée,* telle est donc la règle de Victor Hugo. Si, après cela, l'on craint quelque monotonie de l'accent de la césure et de la rime, n'est-il pas évident qu'à côté des accents rythmiques l'accentuation de certains mots dans chacun des hémistiches la fait disparaître en introduisant une seconde espèce de *cadence,* c'est-à-dire une alternance de temps *forts* ou *faibles,* comparable aux sons musicaux dont les différents timbres sont dûs à l'accentuation inégale des vibrations accessoires?

Nous avons distingué précédemment les *accents toniques* visant l'intensité du son et la hauteur musicale à affecter à la syllabe, et les *accents rythmiques* superposant à cette tonicité un effet d'allongement.

Comme nous le remarquerons plus loin, les accents toniques sont ordinairement plus nombreux que les accents rythmiques.

Dans la composition des vers, il est nécessaire d'apporter une grande attention à leur position, car les uns et les autres sont destinés à fournir la formule musicale du vers français. Les *éléments rythmiques principaux* sont

marquées par les *accents rythmiques;* les *éléments rythmiques secondaires* mais importants quand même, par les *accents toniques.*

1° Le *rythme* en général demandant à être soutenu, et pour cela demandant que sa force soit renouvelée, on peut constater que Victor Hugo évite presque toujours le contact immédiat des syllabes accentuées. A côté de chacune d'elles la voix peut se reprendre sur d'autres sans accent, qui les font ressortir et qui leur sont subordonnées.

En thèse générale, deux accents ne peuvent se heurter, sinon, il y a *collision.*

Cependant deux syllabes consécutives peuvent être frappées même d'un accent tonique *fort,* si le sens permet d'intercaler entre elles un temps de *repos.*

Si ce temps logique de repos n'est pas possible, l'une d'elles descendra nécessairement de sa tonicité *forte* à une tonicité *demi-forte* ou *faible,* et la cadence deviendra *demi-forte* ou *faible;* ou bien encore, il y aura lieu de modifier le nombre de silences pour passer au rythme musical, comme dans le cas précédent, mais cette fois au détriment du rythme oral.

Un vers de douze syllabes, brèves et longues, permettrait à ce compte une grosse centaine de combinaisons.

2° Mais les accents *toniques* ne suffisent pas à la constitution du vers. Après la *rime,* caractéristique sonore du groupement complet qui forme l'unité de mesure, viennent les *accents rythmiques* qui sont à leur tour les caractéristiques sonores des groupements particuliers dans le vers.

Victor Hugo range donc les mots de telle façon qu'ils forment des *groupes harmoniques;* sur leur dernière syllabe non muette viendra se placer un accent *tonique,* auquel se superpose un accent nouveau et particulier,

l'accent *rythmique,* produit par l'adjonction de la quantité à l'intensité.

Marquons dans les vers suivants les accents *toniques.*

Oh! n'insul*tez* ja*mais* une *fem*me qui *tom*be!
Qui *sait* sous quel far*deau* sa pauvre âme succ*om*be?
Qui *sait* com*bien* de *jours* sa *faim* a combat*tu*!..
Quand le *vent* du mal*heur* ébran*lait* leur ver*tu,*
Qui de *nous* n'a pas *vu* de ces *fem*mes bri*sées*
S'y cramponn*er* long*temps* de leurs *mains* épui*sées*?
*Com*me au *bout* d'une *bran*che on *voit* étince*ler*
Une *gout*te de *pluie* où le *ciel* vient bril*ler*
Qu'on se*coue* avec l'*ar*bre, et qui *trem*ble et qui *lut*te,
*Per*le a*vant* de tom*ber,* et *fange* a*près* sa *chu*te.

XIV. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

Les voici maintenant ordonnés d'après leurs groupes harmoniques dont la dernière syllabe s'enrichit d'un accent *rythmique* en plus de l'accent *tonique.*

Oh! | n'insultez ja**mais** | une **fem** | me qui **tom**be?
Qui **sait** | sous quel far**deau** | sa pauvre **â** | me suc**com**be?
Qui **sait** | combien de **jours** | sa **faim** | a combat**tu**!...
Quand le **vent** | du mal**heur** | ébran**lait** | leur ver**tu,**
Qui de **nous** | n'a pas **vu** | de ces **fem** | mes bri**sées**
S'y crampon**ner** | long**temps** | de leurs **mains** | épui**sées**?
Comme au **bout** | d'une **bran**che | on **voit** | étince**ler**
Une **gout** | te de **pluie** | où le **ciel** | vient bril**ler**
Qu'on se**coue** | avec l'**ar**bre, | et qui **trem**ble | et qui **lut**te,
Perle | avant de tom**ber,** | et **fan**ge | après sa **chu**te.

Dans chacun de ces vers, on remarque quatre groupes harmoniques qui doivent correspondre, comme nous l'avons dit plus haut, aux quatre mesures musicales du vers de douze syllabes.

Or les divisions musicales commencent par un *temps fort* et finissent par un *temps faible,* tandis que les groupes rythmiques finissent par le temps fort marqué par l'accent rythmique. Le dernier élément des groupes harmoniques et la rime à la fin du vers emportant le temps *fort,* ils coïncideront naturellement avec le temps *fort* des divisions musicales qui est le premier temps, et l'élément rythmique commencera nécessairement par un temps *faible.*

On peut aisément se figurer la disposition des *temps* dans les divisions musicales et dans les divisions rythmiques du vers par le tableau suivant :

Divisions musicales

Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort
1er élém. rythm.		2e élém. rythm.		3e élém. rythm.		4e élém. rythm.	
Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort

Divisions rythmiques

Puisque, comme il a été expliqué plus haut, nous ne pouvons avoir en vers que trois syllabes dans chaque temps, voici quelle sera la disposition musicale des syllabes dans les vers précités : nous procéderons à l'aide de chiffres sur chacun des éléments rythmiques, et la vérification sera facile. Voir le texte, p. 67.

Divisions musicales

Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort
. . .	1 . 1	2 3 4	5 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. . 1	3 . .	1 2 3	4 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. . .	1 . 1	2 3 4	5 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .

1er élém. rythm.		2e élém. rythm.		3e élém. rythm.		4e élém. rythm.	
Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort

Divisions rythmiques

Les éléments rythmiques marquent les cadences et les césures, et leurs alternances produisent le *mouvement rythmique*.

✦

Dans les vers cités, Victor Hugo associe parfaitement ce mouvement rythmique avec le mouvement dramatique de la phrase, c'est-à-dire qu'il module exactement les formes syntaxiques de sa phrase d'après les formes rythmiques de son vers. Les évolutions du rythme arrêtent le sens. C'est le système du XVIIe siècle.

Supposez les évolutions du rythme s'accomplissant sans pouvoir arrêter le sens, par une combinaison du rythme mesuré et du rythme oratoire concourant ensemble mais indépendamment à l'effet du vers, nous en sommes au progrès réalisé par la poésie du XIX^e^ siècle dans cette espèce de *discordance* entre les formes fixes du vers et les formes libres de la parole qui a parfois sa raison d'être. Constatons-le dans un exemple :

Ils combattent, versant à flots leur sang vermeil.
Le jour entier se passe ainsi. Mais le soleil
Baisse vers l'horizon. La nuit vient.
— Camarade,
Dit Roland, je ne sais, mais je me sens malade,
Je ne me soutiens plus, et je voudrais un peu
De repos.
— Je prétends, avec l'aide de Dieu,
Dit le bel Olivier, le sourire à la lèvre,
Vous vaincre par l'épée et non point par la fièvre.
Dormez sur l'herbe verte; et, cette nuit, Roland,
Je vous éventerai de mon panache blanc,
Couchez-vous et dormez.
— Vassal, ton âme est neuve,
Dit Roland. Je riais, je faisais une épreuve,
Sans m'arrêter et sans me reposer, je puis
Combattre quatre jours encore, et quatre nuits.

Le duel reprend. La mort plane, le sang ruisselle.
Durandal heurte et suit Closamont; l'étincelle
Jaillit de toutes parts sous leurs coups répétés,
L'ombre autour d'eux s'emplit de sinistres clartés.
Ils frappent; le brouillard du fleuve monte et fume.
Le voyageur s'effraye et croit voir dans la brume
D'étranges bûcherons qui travaillent la nuit.

Le jour naît, le combat continue à grand bruit,
La pâle nuit revient, ils combattent; l'aurore
Reparaît dans les cieux, ils combattent encore.

Le mariage de Roland. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

A la simple lecture de ce passage, on sent la discordance. Puis il y a là des vers trop étroits pour contenir la phrase ; une période finit sur un nombre impair de vers et le sens s'achève un peu partout dans les vers.

Entretemps ces vers se rapprochent sensiblement, comme vitesse, du langage ordinaire, et leur allure en devient plus dramatique. Ils sont plus abondants, plus serrés, à raison de la concision nécessaire à l'action : leurs douze syllabes tiennent dans un intervalle de temps égal aux trois quarts de la durée des vers cités en premier lieu. Qu'est-ce à dire ?

Il est entendu que le vers fondamental est égal à vingt-quatre brèves, ou trois brèves pour un temps. Ce que nous figurons comme suit :

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6

Le vers traditionnel du XVII[e] siècle remplit bien tout ce temps dans le groupement rythmique de ses syllabes. Exemple :

1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .

Mais le vers nouveau du XIX[e] siècle l'abrège de six unités, et répartit sur le temps ainsi abrégé le même nombre de syllabes. Exemple :

1 2 3	4 . .	1 2 3	4 . .	1 2 3	4 . .

Les formes rythmiques traditionnelles forcent donc les

formes syntaxiques à s'adapter à leurs exigences, tandis que les formes rythmiques nouvelles excluent les remplissages et laissent à la construction de la phrase une entière souveraineté.

Dans le cas où ces forces s'équilibrent, la forme du vers est instable et permet d'y voir, sans offenser le sens, trois ou quatre éléments rythmiques, les deux éléments du milieu pouvant se contracter en un seul ou se subdiviser. C'est alors au lecteur ou au compositeur intelligent à choisir, pour la lecture ou pour la traduction musicale, le mode le plus convenable à l'expression de la pensée.

Les meilleures combinaisons possibles et les plus acceptables à l'heure actuelle, Victor Hugo les a employées sans jamais se départir des exigences de la *tonique médiane*.

Nous les réunissons dans le tableau suivant qui aura l'avantage de faire voir leur corrélation. Dans une première colonne nous marquons les syllabes composantes du vers alexandrin par les signes de quantité usités chez les anciens ; dans une deuxième, nous déterminons les groupes rythmiques traditionnels et stables avec la tonique forte à la sixième syllabe ; dans une troisième, nous indiquons les rythmes traditionnels instables et résolutoires, avec la tonique forte à la sixième syllabe ; dans une quatrième, nous fixons les rythmes nouveaux stables avec la tonique forte ou faible à la sixième syllabe ; dans une cinquième, nous marquons les syllabes appropriées à ces rythmes par des signes de quantité ; enfin dans une sixième, nous indiquons quelques formules dérivées elles-mêmes des formules nouvelles par la décomposition du premier ou du troisième élément rythmique, le second n'étant pas résolutoire.

Nous complétons le tableau par l'indication des principales formules applicables aux autres mesures de vers. Un

HMIQ

Formules ryth
DU VERS

on le ers éd.	1re division Temps faible	Temps fort	2e division Temps faible	Tem for
.	123	412	345	6.
.	123	4.1	234	5.
.	12	312	345	6.
.	123	4..	123	4.
.	.12	3.1	234	5.
.	..1	212	345	6.
..	...	112	345	6.
..	..1	2.1	234	5.
..	.12	3..	123	4.
..	123	4..	.12	3.
.1	234	5..	..1	2.
.1	234	5..	.12	3.
.1	234	5..	123	4.
.1	234	5.1	234	5.
.1	234	512	345	6.

		Nombre d'accents rythm.	1re div.	2e div.	3e div.	4e div.
Vers de neuf syllabes						
1er Mode 3+3+3	⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–	3	3	3	3	
2e Mode 4+5	⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑–	2	4	5		
3e Mode 5+4	⏑⏑⏑⏑–⏑⏑⏑–	2	5	4		
Vers de huit syllabes						
	⏑–⏑⏑⏑⏑⏑–	2	2	6		
	⏑⏑–⏑⏑⏑⏑–	2	3	5		
	⏑⏑⏑–⏑⏑⏑–	2	4	4		
	⏑⏑⏑⏑–⏑⏑–	2	5	3		
Vers de sept syllabes						
	–⏑⏑⏑⏑⏑–	2	1	6		
	⏑–⏑⏑⏑⏑–	2	2	5		
	⏑⏑–⏑⏑⏑–	2	3	4		
	⏑⏑⏑–⏑⏑–	2	4	3		
	⏑⏑⏑⏑–⏑–	2	5	2		
Vers de six syllabes						
	–⏑⏑⏑⏑–	2	1	5		
	⏑–⏑⏑⏑–	2	2	4		
	⏑⏑–⏑⏑–	2	3	3		
	⏑⏑⏑–⏑–	2	4	2		
	⏑⏑⏑⏑––	2	5	1		
Vers de cinq syllabes						
	–⏑⏑⏑–	2	1	4		
	⏑–⏑⏑–	2	2	3		
	⏑⏑–⏑–	3	3	2		
	⏑⏑⏑––	2	4	1		
	⏑⏑⏑⏑–	1	5			
Vers de quatre syllabes						
	–⏑⏑–	2	1	3		
	⏑–⏑–	2	2	2		
	⏑⏑––	2	3	1		
	⏑⏑⏑–	1	4			
Vers de trois syllabes						
	⏑⏑–	1	3			
Vers de deux syllabes						
	⏑–	1	2			
Vers d'une syllabe						
	–	1	1			

Jacques Godenne, imp., Liège

UNIV. OF MICH.

examen rapide de ce tableau suffira pour permettre d'en saisir toutes les relations. Au surplus nous le faisons suivre de toute une série d'exemples en exacte concordance et à consulter immédiatement.

Deux observations préliminaires : supposez un long membre rythmique en un seul mot manquant d'un accent tonique nécessaire, on peut y suppléer en accordant la valeur de l'accentuation à une syllabe longue ou facile à le devenir de par sa position dans le mot ou son allitération. Ex. : *é*tour*dissement; impos*si*bilité*.

Supposez un élément rythmique simple se composant de plus de quatre syllabes, par exemple cinq ou six, les premières pourront encore se rejeter sur le *temps fort* précédent en abrégeant d'autant la durée de la syllabe *rythmique* qui s'y trouve.

Il apparaîtra par la composition même du tableau que V. Hugo se conforme dans la plupart des cas aux formules de vers fondamentales et accessoires d'expression passionnelle en usage au XVII[e] siècle et depuis. Il ne les réforme pas : ne sont-elles pas les lois naturelles de l'expression poétique des mouvements de l'âme? Il s'y conforme, mais il achève de fixer les formules dérivées et instables, formules de transition, nouées par la routine, de laquelle il les dégage pour en faire des moyens d'expression des battements irréguliers de l'âme.

Les formules accessoires traditionnelles ont un rythme régulier général : 6 + 6. Ne comportent-elles pas des fragments de rythmes irréguliers : 1 + 5 + 5 + 1? L'évolution fut d'en profiter davantage en maintenant l'accent tonique *fort* à la sixième syllabe, et l'œuvre de Victor Hugo fut de fixer le rôle de ces rythmes fragmentaires irréguliers en les subordonnant à l'harmonie générale du vers marquée par une rime sévère et solide et par une tonique *forte* ou *faible* à la sixième syllabe. Plus de repos possible à la sixième

syllabe, mais l'*accent* y demeure et la *pause* va peser ailleurs de tout son poids.

Ceci, applicable à toutes les périodes rythmiques, quel que soit leur nombre de syllabes.

La technique du vers chez Victor Hugo n'est donc pas révolutionnaire. C'est l'achèvement d'une évolution naturelle à laquelle il a mis les mains avec une maitrise incomparable.

A. *Formules rythmiques traditionnelles*

4 + 2 + 4 + 2

Quand on levait | les yeux, | on le voyait | debout.

3 + 3 + 4 + 2

Les objets | étaient pris | d'une pitié | suprême.

2 + 4 + 4 + 2

Sa man | te sur les pieds | et sur le corps | sa robe.

4 + 2 + 3 + 3

Il m'a tâché | ma robe, | il a bu | tout le lait.

3 + 3 + 3 + 3

Il s'en va | dans l'abîme | et s'en va | dans la nuit.

2 + 4 + 3 + 3

L'entou | re de ses mains | que les ans | font trembler.

4 + 2 + 2 + 4

Il sentait là | quelqu'un | pouvant | le secourir.

3 + 3 + 2 + 4

Ce grand cri | de la mort | qu'entend | l'éternité.

2 + 4 + 2 + 4

D'où l'âme | en s'enfuyant | sinistre | avait jeté.

1 + 5 + 4 + 2

L'œil | était dans la tombe | et regardait | Caïn.

1 + 5 + 3 + 3

Moi, | je boirai de l'eau, | je ferai | double tâche.

1 + 5 + 2 + 4

L'un | s'appelle Guillaume, | et l'au | tre Madeleine.

1 + 5 + 1 + 5

L'un | qui ne marche pas, | l'au | tre qui parle à peine.

2 + 4 + 1 + 5

Alerte! | un cavalier | pas | se dans le chemin.

3 + 3 + 1 + 5

Tu diras | en pleurant : ¦ Oh! | s'ils étaient petits.

4 + 2 + 1 + 5

L'homme parfois | à Dieu | jet | te d'affreux défis.

1 + 5 + 5 + 1

Lors | que le régiment | des hallebardiers | passe.

2 + 4 + 5 + 1

Ouvrons | aux deux enfants. | Nous les mêlerons ¦ tous.

3 + 3 + 5 + 1

Jusqu'aux pieds | des chevaux | les caparaçons | pendent.

4 + 2 + 5 + 1

Ni de tombeaux | hautains, | ni d'inscriptions | fausses.

5 + 1 + 1 + 5

Et nous lui crions : | « Viens! » | et | nous accélérons.

5 + 1 + 2 + 4

L'homme s'est vendu. | Soit. | A-t-on | dans le louage.

5 + 1 + 3 + 3

Quel temps a-t-il fait? | — Dur. — ¦ Et la pê | che? — Mauvaise.

5 + 1 + 4 + 2

Se fût attendri | rien | qu'en le voyant | marcher.

5 + 1 + 5 + 1

Et je consentais | presque | à ne plus avoir | qu'elle.

0 + 6 + 1 + 5

Après avoir été | l'ange | être le lépreux.

0 + 6 + 2 + 4

Ils doivent avoir peur | tout seuls | avec la morte.

0 + 6 + 3 + 3

Je n'ai rien pris du tout. | J'ai troué | mon filet.

0 + 6 + 4 + 2

Il était étendu | devant l'entrée, | et froid.

0 + 6 + 5 + 1

Je la tire du sien : | tu l'aimes aussi, | toi.

0 + 6 + 0 + 6

Ces apparitions, | ces éblouissements.

5 + 1 + 0 + 6

Lui dans ses prés verts, | moi, | dans mes noires allées.

4 + 2 + 0 + 6

Je fis souffler | un vent | révolutionnaire.

3 + 3 + 0 + 6

Psaume immense | et sans fin | que ne traduiraient pas.

2 + 4 + 0 + 6

Les ai | gles qui passaient | ne le connaissaient pas.

1 + 5 + 0 + 6

Fem | me, va les chercher. | S'ils se sont réveillés.

B. *Formules traditionnelles dérivées et instables*

4 + 6 + 2

. . . . . .

4 + 2 + 4 + 2

. . . . . .

2 + 5 + 5

L'aïeul | faisait penser Paul | qui le faisait croire.

2 + 4 + 1 + 5

L'aïeul | faisait penser | Paul | qui le faisait croire.

3 + 4 + 5

Le bon Dieu | nous fera pren | dre plus de poisson.

3 + 3 + 1 + 5

Le bon Dieu | nous fera | pren | dre plus de poisson.

4 + 3 + 5

Et l'on dirait | qu'au choc brus | que d'un vent qui tombe.

4 + 2 + 1 + 5

Et l'on dirait | qu'au choc | brus | que d'un vent qui tombe.

5 + 3 + 4

Un ruisseau de pourpre | erre et fu | me | dans le val.

5 + 1 + 2 + 4

Un ruisseau de pourpre | erre | et fu | me dans le val.

5 + 4 + 3

Au ruissellement | large et fumant | du bitume.

5 + 1 + 3 + 3

Au ruissellement | large | et fumant | du bitume.

5 + 5 + 2

L'apparition | prit un brin de paille | et dit

5 + 1 + 4 + 2

L'apparition | prit | un brin de paille | et dit

5 + 6 + 1

. . . . . .

5 + 1 + 5 + 1

. . . . . .

5 + 2 + 5

. . . . . .

5 + 1 + 1 + 5

. . . . . .

4 + 5 + 3

Restés debout, | en selle et muets, | blanc de givre.

4 + 2 + 3 + 3

Restés debout, | en selle | et muets, | blancs de givre.

3 + 6 + 3

Pas de bê | te qui n'ait un reflet | d'infini.

3 + 3 + 3 + 3

Pas de bê | te qui n'ait | un reflet | d'infini.

4 + 4 + 4

Tous d'un côté; | de l'autre un seul; | tragique duel.

4 + 2 + 2 + 4

Tous d'un côté; | de l'autre | un seul; | tragique duel.

3 + 5 + 4

Un crapaud | regardait le ciel, | bête éblouie.

3 + 3 + 2 + 4

Un crapaud | regardait | le ciel, | bête éblouie.

2 + 6 + 4

A peur | de remuer tout haut | ses deux battants.

2 + 4 + 2 + 4

A peur | de remuer | tout haut | ses deux battants.

1 + 6 + 5

. . . . . .

1 + 5 + 1 + 5

. . . . . .

C. *Formules rythmiques, nouvelles et stables*

4 + 6 + 2

Flottant là haut | parmi les madriers | profonds.

4 + 5 + 3

Comme elle dort | qu'il faut l'appeler | si longtemps.

3 + 6 + 3

On voyait | qu'il avait essayé | de l'ouvrir.

4 + 4 + 4

Elle laissait, | parmi la pail | le du grabat.

3 + 5 + 4

Et l'auro | re n'avait plus l'air | de le connaître.

2 + 6 + 4

On dou | te si l'aspect humain | est véritable.

1 + 6 + 5

Viens, | toi qui n'eus jamais peur | de ma majesté.

2 + 5 + 5

Mon Dieu! | pourquoi m'avoir pris | cet être si doux.

3 + 4 + 5

Une fem | me de corps belle | et de cœur difforme.

4 + 3 + 5

Malade et seule; | il faut voir | comment elle va.

5 + 2 + 5

Et sans vous traiter, | vous, prin | ces, et vos compagnes.

5 + 3 + 4

Le petit enfant, | chose obscure | et singulière.

5 + 4 + 3

Ladislas, furtif, | prend un couteau | sur la nappe.

5 + 5 + 2

Le héros est seul | sous ces grands murs | sévères.

5 + 6 + 1

. . . . . .

D. *Formules rythmiques nouvelles dérivées*

2 + 6 + 4

Jeannie | est bien plus triste encor. | Son homme est seul.

2 + 6 + 2 + 2

Jeannie | est bien plus triste encor. | Son homme | est seul.

4 + 6 + 2

Flottant là-haut | parmi les madriers | profonds.

2 + 2 + 6 + 2

Flottant | là-haut | parmi les madriers | profonds.

4 + 5 + 3

La vague sonne | ainsi qu'une clo | che d'alarme.

2 + 2 + 5 + 3

La va | gue sonne | ainsi qu'une clo | che d'alarme.

4 + 3 + 5

L'être est d'abord | moitié brute | et moitié forêt.

1 + 3 + 3 + 5

L'être ! est d'abord | moitié brute | et moitié forêt.

5 + 4 + 3

Ladislas, furtif, | prend un couteau | sur la nappe.

3 + 2 + 4 + 3

Ladislas, | furtif, | prend un couteau | sur la nappe.

3 + 4 + 5

Une fem | me de corps belle | et de cœur difforme.

2 + 4 + 3 + 2

Une fem | me de corps belle | et de cœur | difforme.

4 + 4 + 4

Pluie ou bourrasque, | il faut qu'il sorte, | il faut qu'il aille.

1 + 3 + 4 + 4

Pluie | ou bourrasque, | il faut qu'il sorte, | il faut qu'il aille.

4 + 4 + 4

S'il ne croit pas, | quand vient le soir, | il pleure, il crie.

4 + 4 + 2 + 2

S'il ne croit pas, | quand vient le soir, | il pleure, | il crie.

4 + 4 + 4

Ayons la vie, | et non la mort | dans notre main.

2 + 2 + 4 + 4

Ayons | la vie, | et non la mort | dans notre main.

3 + 5 + 4

Il se venge, | il devient pervers, | il vole, il ment.

3 + 5 + 2 + 2

Il se venge, | il devient pervers, | il vole, | il ment.

E. *Accents toniques et rythmiques*

Victor Hugo n'a pas été sans observer de près les modifications importantes que les accents *toniques* font subir aux formules rythmiques d'après la position qu'ils occupent dans le vers. Au fond, ces modifications sont autant de nouvelles formules rythmiques. (Voir pp. 66 et 67.)

Rappelons-nous que la tonicité peut être *forte* ou *faible*. La juxtaposition de deux accents *toniques* amène l'affaiblissement de l'un deux, — à moins qu'ils ne soient séparés par un temps de repos légitimé par le sens. (Voir pp. 57, 66, 73.)

Quelques exemples. On remarquera que dans les éléments de deux syllabes, il n'y a point place, selon la règle précédente, pour un accent *tonique fort* à côté de l'accent rythmique; dans ceux de trois syllabes, la première sera très favorablement tonique forte; dans ceux de quatre syllabes

l'accent portera sur la première ou sur la seconde ; dans ceux de cinq syllabes, ce sera sur la seconde ou sur la troisième, et dans ceux de six syllabes, ce sera sur la seconde, la troisième ou la quatrième, et jamais sur la première.

A**ler**te ! | un cava**lier** | **pas** | se *dans* le che**min**.
Re**gar** | de. *Plus* de **feux**, | *plus* de **bruit**, | *tout* se **tait**,
Écou**tez** ! | *Com*me un **nid** | qui mur**mu**re | invi**si**ble...
O *tris*te **mer**, | sé**pul**cre | où **tout** | *sem*ble vi**vant**...
Le *jour* pa**rut**. | La **nuit** | com**pli** | ce des ban**dits**...
Le *fleu*ve **luit** ; | le **bois** | de splen**deur** | s'envi**ron**ne.
Frais spec**ta** | cle ! l'en**fant** | est sui**vi** | par l'aï**eul**.
Prenez **gar** | de ! La **Fran**ce | où gran**dit** | un autre **âge**...
Oui. | — Com*bien* de vi**vants** | êtes-*vous* i**ci** ? | — **Trois**.
Lui *dans* ses prés **verts**, | **moi** | dans mes *noi*res al**lées**.
Ne *crains* donc **pas** | l'en**nui** | ni la fa**ti** | gue. **Viens**.
Les *va*gues **voix** | du **soir** | mur**mu** | rent : Ouvli**ons**.
J'ai vo**lé** | le plus **beau** | de vos **an** | ges, Sei**gneur**.
Tout ray**on**ne ; | et j'ai **dit**, | ou*vrant* la **main** : | sois **li**bre.
Il é*tait* éten**du** | de*vant* l'en**trée**, | et **froid**.
Ja**mais** | *on* ne m'a **dit** | ces *cho*ses-**là**. | J'é**cou**te.
L'*hom*me **peut**, | d'embra**sure** | en embra**su** | re, **voir**...
Et je sen**tis** | mes **yeux** | se fer**mer**. | *com*me **si**...
Sour | dre con*fusé***ment** | de leurs sé**pul** | cres, **com**me...
L'*hom*me s'est ven**du**. | **Soit**. | A-t-**on** | dans le lou**age**...
Et *nous* restons **là**, | **seuls**, | près du **gouf**fre | où tout **fuit**.
La **Suis**se | est toujours **là**, | **li** | bre. Prend-*on* au **piè**ge...
Est- | ce le *châ*ti**ment** | cette **fois**. | *Dieu* sé**vè**re ?
Alors, | par*mi* les **cris**, | les ru**meurs**, | le ca**non**...
Il enten**dit** | la **voix** | qui lui répon**dait** : | **Non**.

Dans les vers composés selon les formules rythmiques traditionnelles, l'accent *rythmique* se confond toujours avec l'accent *tonique fort* à la sixième syllabe.

Les exemples suivants feront voir dans quelles formules rythmiques nouvelles cet accent *tonique* pourra demeurer *fort* à la sixième syllabe.

On voudra bien remarquer par la même occasion que Victor Hugo conserve à l'hémistiche au moins un accent tonique *faible*. Le plus souvent, le son plein maintient sa tonicité forte, et, dès lors, il y place toujours un mot capable de la recevoir.

4 + 5 + 3

On entendait ¦ aller et venir | dans l'enfer
Ça, le premier ¦ qui monte à cheval, ¦ je le tue.

4 + 6 + 2

Flottant là-haut ¦ parmi les madriers | profonds
S'approchant d'elle | avec un doux sourire | ami.

3 + 6 + 3

Une faute ; | on n'a point fait garder | le passage
Des emprein ¦ tes de pieds de géants | qu'il voyait.

4 + 4 + 4

Elle laissait | parmi la pail ¦ le du grabat
Et la maison | était ravie ¦ en l'écoutant
Ces sphinx ont l'air | au seuil du gouffre | où rien ne luit
J'ai vu le jour. | j'ai vu la foi, | j'ai vu l'honneur.

3 + 5 + 4

Ses pieds nus, | le regard obscur, ¦ l'air effrayant
Ils se bat | tent, | combat terri | ble, corps à corps
Un crapaud | regardait le ciel, | bête éblouie
Et l'auro | re n'avait plus l'air | de le connaitre.

2 + 6 + 4

Les sour | ces au-dessus desquel | les sont les arbres
Joûtant | avec le vieux Silè | ne, s'essoufflant.

1 + 6 + 5

Viens, | toi qui n'eus jamais peur | de ma majesté
Rire, ¦ et si vous semblez être | une petite âme.

2 + 5 + 5

Dans l'om | bre, d'une *voix* len | te, psalmodiée
Mon Dieu! | pourquoi m'avoir pris | cet être si doux
Son rêve | avec un *bruit* d'ai | les, vague et farouche.

3 + 4 + 5

Malade et seule; | il *faut* voir | comment elle va
L'éclair d'en haut | par*fois* tendre | et parfois farouche.

4 + 3 + 5

Le bon Dieu | nous fe*ra* pren | dre plus de poisson
La tempête | est la *sœur* fau | ve de la bataille.

5 + 2 + 5

Et sans vous traiter, | *vous,* prin | ces et vos compagnes.

5 + 3 + 4

Un ruisseau de pourpre | **er**re et fu | me dans le val
Le sol l'alourdit, | l'**air** l'enfiè | vre, l'eau l'isole
Le petit enfant, | **cho**se obscure | et singulière.

5 + 4 + 3

Au ruissellement | **lar**ge et fumant | du bitume
Il est grand et blond; | l'**au**tre est court, | pâle et brun.

5 + 5 + 2

L'apparition | **prit** un brin de paille | et dit

F. *Éléments rythmiques d'unités métriques plus courtes*

Puisque nous traitons spécialement plus loin de ces unités métriques plus courtes, nous nous contenterons d'en citer ici des exemples.

Pour les vers de onze et de neuf syllabes, nous renvoyons tout simplement aux exemples tirés des *Études Rythmiques* d'André Van Hasselt et cités dans l'étude particulière sur ces mesures que Victor Hugo a eu le tort de ne pas employer.

Nous le ferons simplement observer : les éléments rythmiques variant d'une à six syllabes, il y a pour toutes ces unités métriques plus courtes que l'alexandrin, à déduire les mêmes formules variées que pour les parties

composantes du vers de douze syllabes. Les accents toniques se distribuent d'après les mêmes lois.

Nous renvoyons d'ailleurs au tableau général dressé précédemment qui donne la clef de toutes les divisions rythmiques à établir dans le morceau suivant.

Murs, ville,
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit.

La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.

La rumeur approche,
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit,
Comme un bruit de foule
Qui tonne et qui roule,
Et tantôt s'écroule
Et tantôt grandit.

Dieu ! la voix sépulcrale
Des Djinns !.. — Quel bruit ils font !
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond !
Déjà s'éteint ma lampe,
Et l'ombre de la rampe,
Qui le long du mur rampe,
Monte jusqu'au plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
Et tourbillonne en sifflant,
Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.
Leur troupeau lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près ! — Tenons fermée
Cette salle où nous les narguons.
Quel bruit dehors ! Hideuse armée
De vampires et de dragons !
La poutre du toit descellée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
Et la vieille porte rouillée
Tremble à déraciner ses gonds.

Cris de l'enfer ! voix qui hurle et qui pleure !
L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,
Sans doute, ô ciel ! s'abat sur ma demeure.
Le mur fléchit sous le noir bataillon.
La maison crie et chancelle penchée,
Et l'on dirait que, du sol arrachée,
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
Le vent la roule avec leur tourbillon !

Prophète ! si ta main me sauve
De ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon front chauve
Devant tes sacrés encensoirs !

Fais que sur ces portes fidèles
Meure leur souffle d'étincelles,
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
Grince et crie à ces vitraux noirs !

Ils sont passés ! — Leur cohorte
S'envole et fuit, et leurs pieds
Cessent de battre ma porte
De leurs coups multipliés.
L'air est plein d'un bruit de chaînes,
Et dans les forêts prochaines
Frissonnent tous les grands chênes,
Sous leur vol de feu pliés !

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Ouïr la sauterelle
Crier d'une voix grêle,
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

D'étranges syllabes
Nous viennent encor :
Ainsi, des arabes
Quand sonne le cor,
Un chant sur la grève
Par instants s'élève,
Et l'enfant qui rêve
Fait des rêves d'or.

Les Djinns funèbres,
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leurs pas ;
Leur essaim gronde :
Ainsi, profonde,
Murmure une onde
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague
Qui s'endort,
C'est la vague
Sur le bord;
C'est la plainte
Presque éteinte
D'une sainte
Pour un mort.

On doute
La nuit...
J'écoute : —
Tout fuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit.

Les Djinns. — ORIENTALES.

Avant d'aborder l'étude particulière des rythmes de toutes qualités et de toutes mesures, donnons rapidement les règles essentielles pour la *constitution syllabique* des vers, coordonnées d'après les principes même de Victor Hugo. Les exigences du rythme, n'est-ce pas ce qui règle la constitution syllabique du vers ?

CHAPITRE VI

Constitution syllabique du vers

La *période rythmique* dans sa plus grande extension s'arrête à douze syllabes. Au-delà commence le domaine de la *période strophique,* dont la riche variété laisse peu de place aux vers d'une portée plus grande que celle de douze syllabes. Le besoin de sensations auditives renouvelées demande la subdivision. Ceci posé, le poète conserve néanmoins toutes ses latitudes.

La période rythmique dans sa moindre extension ne comporte qu'une syllabe. Toutes les mesures intermédiaires sont usitées, bien que Victor Hugo n'ait jamais fait usage de celles de neuf et de onze syllabes.

En parcourant attentivement quelques citations de diverses mesures, on sera surpris de rencontrer certaines périodes rythmiques comportant plus de sons qu'on ne leur en attribue. Témoin la numération des éléments rythmiques.

L'explication en est dans ce fait que *la constitution syllabique d'un vers est réglée par les exigences du rythme qui seul doit servir de guide dans l'analyse des sons.*

1° En général, tous les sons comptent, forts ou faibles : *con-ce-voir, en-ten-dre, bon-ne, é-pous-se-ter, pe-ti-te, pri-ent, a-vou-ent,* etc. ;

2° Cependant la prononciation faisant disparaître une syllabe muette finale d'un mot en présence d'une voyelle ou d'une *h* muette initiales du mot suivant, cette syllabe ne peut plus avoir de valeur dans le vers et ne compte pas. On dit alors qu'il y a *élision.*

Dans le corps d'un mot, une syllabe muette réduite à sa forme la plus simple, celle de l'*e* muet, disparaît également dans la prononciation et ne compte pas. L'orthographe moderne tend même à la supprimer dans l'écriture, afin d'accorder les sensations visuelles avec les sensations auditives : *dévou-e-ment, dévoûment; tu-e-rie, tü-rie; pri-e-rai, prirai; salu-e-rons, salürons; remerci-e-ment, remercîment;* etc., etc.

Ces élisions sont naturelles.

Observation. Dans les mots comme *hôtel-le-rie, cava-le-rie, en-ve-loppe, mous-se-line,* l'*e* n'est pas muet, protégé qu'il est par une consonne. C'est un *e* oral affaibli à relever dans la diction sans exagération.

3° L'élision est nécessaire avec toute *cadence terminale,* qui exige un temps fort, un son plein. La syllabe muette qui l'accompagnerait, disparaîtrait dans la prononciation ; elle ne peut donc compter ; du moins, elle vient occuper un temps de silence.

De même, avec la *cadence médiane* dans les vers à césure obligatoire, où la syllabe muette doit disparaître dans la prononciation et s'élider : règle que Victor Hugo continua d'observer à travers les nouvelles formules de périodes rythmiques sous l'empire de la *césure primitive.*

L'élision est même nécessaire *partout dans le vers* pour

les mots où l'*e* muet final n'est précédé d'aucune consonne : *pensé-e, vi-e, foli-e, vu-e, pri-e, agré-e, continu-e*, etc.

Mais comme cet *e* muet peut être protégé par une consonne finale rendant l'élision impossible : *pensé-es, vi-es, pri-ent,* etc., il ne pourra, dans ce cas, trouver place qu'à la fin du vers — sauf pour les troisièmes personnes du pluriel de l'imparfait indicatif et du présent conditionnel : *aimaient, formeraient,* et pour les formes : *que tu aies, qu'ils aient, qu'ils soient,* où l'*e* ne compte pas plus dans la mesure que dans la prononciation (1).

Je suis fils de ce siè*cle* ! une erreur cha*que* année,
S'en va de mon esprit, d'elle-mê*me* étonnée,
Et détrompé de tout, mon culte n'est resté
Qu'à vous, sainte patri*e* et sainte liberté !

XL. — FEUILLES D'AUTOMNE.

Avec des cris de joi*e* ils ont compté tes plai*es*
Et compté tes douleurs,
Comme sur une pier*re* on compte des monnai*es*
Dans l'antre des voleurs.

A Olympio. — VOIX INTÉRIEURES.

Tandis que ces cités dans leur cendre enfoui*es*
Furent pleines jadis d'actions inoui*es.*

A l'arc de triomphe. — VOIX INTÉRIEURES.

Quand la trom*be* aux vagues s'appui*e* ;
Quand l'orage, l'horreur, la pluie
Que tordent les bises d'hiver,
Répandent avec des hué*es*
Toutes les larmes des nué*es*
Sur tous les sanglots de la mer.

Les Mages. — II. CONTEMPLATIONS.

(1) Ces règles modernes sont très sévères. Les règles anciennes accordaient plus de latitude au poète, le goût seul les tempérait.

Avant que le volcan n'ait trouvé son issue
Avant que tu n'aies mis la main à ta massue.
Dédain. — FEUILLES D'AUTOMNE.

Hymne de la nature et de l'humanité !
Hymne par tout écho sans cesse répété !
Grave inouï, joyeux, désespéré, sublime !
Hymne qui des hauts lieux ruisselle dans l'abîme,
Et qui des profondeurs du gouffre harmonieux,
Comme une onde en brouillard, remonte dans les cieux !
Cantique qu'on entend sur les monts, dans les plaines,
Passer, chanter, pleurer par toutes les haleines,
Ecumer dans le fleuve et frémir dans les bois,
A l'heure où nous voyons s'allumer à la fois,
Au bord du ravin sombre, au fond du ciel bleuâtre,
L'étoile du berger avec le feu du pâtre !...
Psaume immense et sans fin que ne traduiraient pas
Tous les mots fourmillants des langues d'ici-bas,
Et qu'exprime en entier dans un seul mot suprême
Celui qui dit : je prie, et celui qui dit : j'aime.
XXXII. A Louis B.... — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

4° La prononciation décide seule du nombre de syllabes qu'un mot représente : *août* (ou), *saouler* (soû-ler), *Aaron* (A-ron), *Shakespeare* (Chék-spire), etc.

Dans la numération des syllabes, la difficulté principale est de savoir quand deux voyelles qui se suivent dans un mot doivent compter pour deux syllabes ou n'en former qu'une *(diphtongue)*. La diphtongue ne peut commencer que par les voyelles *i, o, u, ou, y*.

Le tableau donné ci-après résout cet embarras. La première colonne renferme les groupes de voyelles qui font douter ; en regard se trouvent les solutions. Les voyelles sont réunies pour une seule émission de voix, et séparées dans le cas contraire. *Poêle, po-ète*. Le point d'interrogation indique des cas douteux pour lesquels on pourrait fournir des exemples contradictoires.

VOYELLES

A. — *Syllabes finales des verbes.*

1° *ier, ouer, uer, uire* } *i — er, ou — er, u — er, uire* — (excepté *bru — ire)* — Ex. : *Je ri — ais.*

2° *ions, iez* . . . } *ions, iez : nous aimions, vous aimiez, nous aimerions, vous aimeriez* — (excepté quand ces voyelles sont précédées de deux consonnes dont l'une est une *l* ou un *r : vous voudri — ez, nous sembli — ons).*

B. — *Autres syllabes.*

3° *ia, iai, iais, iau, iaux, ian, ien* (1); *iant, ient* (2); *iel, ief, iet, ière.* } *i — a, i — ai,* etc., toujours deux syllabes, (excepté dans *piaffer, diable, diantre, liard, diacre, fiacre, viande, bréviaire, ciel, fiel, miel, pluriel, guerrier. — Liard* est dissyllabe chez V. Hugo. — On dit *biais* ou *bi — ais. — Piastre (?).*

4° *ié, iei, ier, ière* . } *ié, iei,* etc., (excepté dans les syllabes finales, quand ces voyelles sont précédées de deux consonnes dont l'une est *l* ou *r,* comme dans *ouvri — er, peupli — er; —* excepté aussi *pi — été, soci — été, inqui — et, inqui — étude, essenti — el, — gri — ef).* On dit *hier* ou *hi — er.* — V. Hugo.

5° *ien.* . . . . . } *ien* (excepté dans *li — en, aéri — en,* et les adjectifs de profession, de pays, de secte, comme *histori — en, chirurgi — en, luthé- ri — en,* et les noms propres, comme *Ami — ens).*

6° *ieu.* . . . . . } *i — eu* (excepté dans *lieu, milieu, Dieu, adieu, pieu, épieu, essieu, cieux, vieux, mieux, yeux).*

7° *io, ion.* . . . . } *i — o, i — on* (excepté dans *pioche, fiole (?), gabion (?), pion (?), escafion (?).*

8° *oé, oel, oë, oë* . . } *oé, oel, o — é, o — ë.*

9° *oè* . . . . . } *o — è* (excepté dans *cacatoès).*

10° *oua, oue, ouen, ouette, oueux* . . } *ou — a, ou — e,* etc., (excepté dans *fouet, fouetter, ouais, ouest, fouette, couette, rouet (?)*

11° *oui* . . . . . } *ou — i* (excepté dans l'affirmative *oui* et dans *cambouis).*

12° *oin, ouin* . . . } *oin, ouin* (excepté dans *gro — in.* — V. Hugo).

13° *ua, ué, uet, ueur, ue, ueux* . . . } *u — a, u — é,* etc., (excepté dans *écuelle).* On dit *duel* ou *du — el.* — V. Hugo.

14° *ui.* . . . . . } *ui.* (Excepté dans *acu — ité, annu — ité, assidu — ité, congru — ité, contigu — ité, fatu — ité, flu — idité, gratu — ité, ingénu — ité, perpétu — ité, pitu — ité, promiscu — ité, superflu — ité, vacu — ité, vidu — ité, ru — ine, bru — ine, su — icide, dru — ide, tru — ie).*

15° *yé, ya, yeur, yen, yau, ay, yé* . . } *ye, ya,* etc., (excepté dans *paysan, pai — i — san;* et *abbaye, abbai — i — e).*

(1) Prononcé comme dans *pati — ence.*
(2) Prononcé comme dans *chrétien.*

CHAPITRE VII

Des périodes rythmiques chez Victor Hugo

L'ÉTUDE particulière des périodes rythmiques chez Victor Hugo nous initiera à loisir aux secrets multiples de leur supériorité musicale.

Toutes ses combinaisons de rythmes procèdent d'une *intention d'art;* et, dans la perfection plastique du vers, cet habile ouvrier en poésie n'a pas de rival.

ARTICLE Ier

Rythmes de l'alexandrin

Le vers alexandrin est, sans contredit, le vers par excellence, le plus puissant et le plus grand.

Sa destination est multiple, et ses allures sont des plus variées.

Nous l'étudierons d'abord dans ses coupes ordinaires et dans ses coupes particulières, dont nous reconnaîtrons successivement l'emploi spécial. Puis, nous verrons l'heureux effet à obtenir du mélange des rythmes, et enfin, l'influence générale du rythme dans la composition de Victor Hugo.

§ Ier. — Coupes ordinaires

En matière de rythme, Victor Hugo est loin d'avoir jeté par dessus bord les règles conventionnelles. Nous avons déjà dit pourquoi. Il estime au plus haut point les procédés musicaux du vers traditionnel et les emploie en connaissance de cause, assignant au vers moderne sa destination spéciale et partant limitée.

Dans le plus grand nombre de ses vers, la sixième syllabe est donc *tonique* et le lieu d'une cadence *forte* suivie d'une *césure* appréciable par l'esprit : règle fondamentale qu'ont suivie Corneille et Racine.

Victor Hugo conserve ainsi au vers alexandrin traditionnel son centre rythmique principal ; de plus, chacun des hémistiches oscille lui-même autour d'un centre rythmique moins marqué. Ces oscillations tantôt dans le même sens, tantôt en sens inverse, il les combine et coordonne de manière à traduire exactement le sentiment et la pensée, de manière à reproduire les mouvements internes de l'intelligence et de l'âme dans ce mouvement incessant de la période rythmique.

Dans sa forme traditionnelle, le vers alexandrin ne lui a point paru si pauvre de ressources rythmiques avec ses neufs formules fondamentales et ses vingt-sept formules accessoires. Victor Hugo s'en est servi comme Corneille, Racine, Molière et La Fontaine, avec le même succès et

avec cette liberté qui tempère ce que les règles ont de trop absolu en apparence, qui les fait fléchir en les soumettant à quelque loi supérieure. Les dispositions essentielles au vers du XVII[e] siècle sont toutes conservées; les changements n'affectent que les dehors et les accessoires de sa toilette.

1. Rythmes traditionnels

4 + 2 + 4 + 2

On n'avait pas ¦ de pain | et l'on allait | pieds nus
La solitu | de, vaste, | épouvantable | à voir
Le soir tombait; | la lutte | était ardente | et noire
Quand on levait | les yeux, | on le voyait | debout
Du noir logis ¦ muet | au bord des flots | grondants
On retrouva | l'enfant | le lendemain | matin
Ne pleurait plus. | L'enfance | est parfois sombre | et forte

3 + 3 + 4 + 2

Les objets | étaient pris ¦ d'une pitié | suprême
On pouvait | à des plis | qui soulevaient | la neige
Et leur â | me chantait | dans les clairons | d'airain
Sous les sa | bres prussiens | ces vétérans, | ô deuil
Le vautour | Angleterre | à lui ronger | le cœur
On jeta | le manteau | de Marengo | sur lui

2 + 4 + 4 + 2

Hier | la grande armée, | et maintenant | troupeau
Le ciel | faisait sans bruit | avec la neige | épaisse
Sentit | que la bataille | entre ses mains | pliait
Voyait | l'un après l'autre | en cet horri | ble gouffre
Des voi | les s'enfuyant | comme l'espoir | qui passe
Plus vil | que le pourceau | qui dans l'égoût | se vautre
Alors | géant broyé | sous le talon | des rois
Sa man | te sur les pieds, | et sur le corps ¦ sa robe
Caïn | tuant Abel | est la stupeur | de Dieu

4 + 2 + 3 + 3

Il m'a taché | ma robe, | il a bu | tout le lait
Pour cette immense | armée | un immen | se linceul
Qui se couchait ¦ mourait. | Groupe morne | et confus
Toute une armée | ainsi | dans la nuit | se perdait

Tu désertais, | victoire, | et le sort | était las
Et cette plaine, | hélas ! | où l'on rêve | aujourd'hui
Napoléon | les vit | s'écouler | comme un fleuve
Comme un romain | blessé | par la flè | che du parthe
Au bord des mers, | à l'heure | où la bi | se se tait
Il écoutait | gémir | dans les bru | mes du soir.

3 + 3 + 3 + 3

Que l'oiseau | perd sa plume | et la fleur | son parfum
Et la vie | à leurs yeux | apparaît | comme un rêve
Il s'en va | dans l'abîme | et s'en va | dans la nuit
Sombres jours! | l'empereur | revenait | lentement
On voyait | des clairons | à leur pos | te gelés
On jetait | les canons | pour brûler | les affûts
Ils voyaient | se ruer, | effrayants, | ténébreux
Tressaillant | sous le spectre | aux lugu | bres revanches
D'un côté | c'est l'Europe, | et de l'au | tre la France
Du soleil | qui se lève | à la nuit | qui commence
La justice | à l'œil froid | disparut | sous sa gloire
La bonté, | ce regard | du matin | ingénu
Dur labeur ! | Tout est noir, | tout est froid; | rien ne luit.

2 + 1 + 3 + 3

Et lui, | chêne vivant, | par la hâche | insulté
Le cen | tre du combat, | point obscur | où tressaille
L'espoir | changea de camp, | le combat | changea d'âme
La garde, | espoir suprême | et suprê | me pensée
Qui, pâle, | épouvantant | les plus fiers | bataillons
Se lè | ve grandissante | au milieu | des armées
Roulant | dans les fossés, | se cachant | dans les seigles
Sentant | confusément | revenir | son remords
Pendant | que les torrents | mugissaient | sous les chênes
L'entou | re de ses mains | que les ans | font trembler

4 + 2 + 2 + 4

La pâle mort | mêlait | les som | bres bataillons
S'évanouit | ce bruit | qui fut | la grande armée
Ce champ sinistre | où Dieu ! | mêla | tant de néants
Un soldat rouge | au seuil, | la mer | à l'horizon
Sous cette voûte | obscure | où l'air | vibrait encore
On entendait | des bruits | glisser | sur les parois
Il sentait là | quelqu'un | pouvant | le secourir.

3 + 3 + 2 + 4

Il neigeait. | L'âpre hiver | fondait | en avalanche
L'empereur | était là, | debout, | qui regardait
Il était | comme un arbre | en proie | à la cognée
Chefs, soldats, | tous mouraient. | Chacun | avait son tour
Il avait | l'offensive | et pres | que la victoire
La mêlée | en hurlant | grandit | comme une flamme
Saluè | rent leur dieu, | debout | dans la tempête
Comme fond | une cire | au souf | fle d'un brasier
Ils allaient, | l'arme au bras, | front haut, | graves, stoïques
Tremble encor | d'avoir vu | la fui | te des géants
Oubliant | le tyran | s'épri | rent du héros,
Le soir vint; | l'orgue en deuil | se tut | dans le saint lieu
Ce grand cri | de la mort | qu'entend | l'éternité

2 + 4 + 2 + 4

La bru | te vers son antre | et l'hom | me vers son gîte
Tandis | qu'environnant | sa tente | avec amour
Pas un | ne recula. | Dormez, | morts héroïques
Couché | sous cette voûte | où rien | ne remuait
Le sceptre | en sa main gauche, | et l'épée | en sa droite
D'où l'âme | en s'enfuyant | sinistre | avait jeté
Laissant | dans la clarté | marcher | l'immense ville
Un câble | aux durs replis | chargeait | son cou noueux
La cloche | écho du ciel | placé | près de la terre
Partout | des mots impurs | creusés | dans le métal
Tu dors | en ce moment | dans l'ombre, | et rien ne luit
De ver | re pour gémir, | d'airain | pour résister
Je sais | que le fruit tombe | au vent | qui le secoue

1 + 5 + 4 + 2

L'œil | était dans la tombe | et regardait | Caïn
L'œil | qui s'aventurait | sous sa coupo | le sombre
Res | te du verbe saint | que chaque jour | efface
Chan | te, l'amour au cœur | et le blasphème | au front
Pendre, | et l'horreur sortait | de cette bouche | ouverte
Trou | vent les âpretés | de ces ravins | fort belles
U | ne de ses deux mains | tenait encor | la grille

1 + 5 + 3 + 3

L'œil | encore ébloui | des batail | les d'hier
Fon | dre ces régiments | de granit | et d'acier
L'hom | me, depuis douze ans, | sous le dô | me doré
Seul, | le jour dans l'azur, | et la nuit | dans les astres
Glis | se sur cette joue | et devient | une larme
Moi, | je boirai de l'eau, | je ferai | double tâche
Fai | te pour la cité | comme lui | pour la mer
Va | se plein de rumeur | qui se vi | de dans l'air
Hym | ne qui le matin | s'évapo | re des eaux
Chas | te comme un soupir | de l'amour | qui s'ignore
Tombe, | il cherchait la nuit; | les enfants | l'aperçurent
Et, | puisqu'il est si laid, | faisons-lui | bien du mal

1 + 5 + 2 + 4

Oh! | les berceaux font peur. | Un bagne | est dans un germe
Lui | se sentit soudain | dans l'âme | épouvanté
L'un | s'appelle Guillaume, | et l'au | tre Madeleine
Paul | fait son premier pas, | il veut | en faire d'autres
Tous | ceux de Friedland | et ceux | de Rivoli
Et, | comme il retournait | la tê | te pour mourir
Seule | en ta sombre tour | aux fai | tes dentelés
Ver | be que dit la cloche | aux clo | ches ébranlées
Hym | ne qui des hauts lieux | ruissel | le dans l'abîme
Hym | ne par tout écho | sans ces | se répété
Vier | ge comme le chant | que chan | te chaque aurore
Pu | re comme le bruit | des sour | ces dans les bois
Mou | che, il avait son miel; | arbus | te, sa rosée

1 + 5 + 1 + 5

Seul | dans cette âpre nuit! | Seul | sous ce noir linceul
L'un | qui ne marche pas, | l'au | tre qui parle à peine
Et | ne s'endormait pas | même | avec le pavot
Cal | me comme la nuit, | blê | me comme la pierre

2 + 4 + 1 + 5

La Suisse | est toujours là, | li | bre. Prend-on au piège
Un an, | c'est l'âge fier; | croi | tre, c'est conquérir
Alerte! | un cavalier | pas | se dans le chemin
Qu'un gouf | fre flamboyant, | rou | ge comme une forge

3 + 3 + 1 + 5

Tu diras ¦ en pleurant : | Oh! | s'ils étaient petits.
On suivit | un chemin | creux | comme une tranchée
Et parfois | l'horizon | som | bre comme la mer
Grandeur, gloire, | ô néant! | cal | me de la nature

4 + 2 + 1 + 5

Ayez pitié, | vous tous, | et, | qui que vous soyez
Et chaque pan | de roche | est | une sentinelle

1 + 5 + 5 + 1

Voir | que des régiments | s'étaient endormis | là
Oui. — | Combien de vivants | êtes-vous ici ? — | Trois
Lors | que le régiment | des hallebardiers | passe

2 + 4 + 5 + 1

En paix! | quand on passait | près du monument | sombre
Ouvrons | aux deux enfants. | Nous les mêlerons | tous

3 + 3 + 5 + 1

Jusqu'aux pieds | des chevaux ¦ les caparaçons | pendent
Je la ti | re du sien : | tu l'aimes aussi, | toi
Elle vint, | Jésus dit : | Pourquoi pleures-tu, ¦ femme

4 + 2 + 5 + 1

Ni de tombeaux | hautains, | ni d'inscriptions | fausses
On s'endormait | dix mille, | on se réveillait | cent
Il entendit | la voix | qui lui répondait : | Non
Celui qui dit : ¦ Je prie, | et celui qui dit : | J'aime

5 + 1 + 1 + 5

Et nous lui crions : ¦ « Viens ! » | et | nous accélérons

5 + 1 + 2 + 1

Le grand ignorant, ¦ l'âne, | à Dieu | le grand savant
L'homme s'est vendu. | Soit. | A-t-on | dans le louage

5 + 1 + 3 + 3

Et nous restons là, | seuls, ¦ près du gouffre | où tout fuit
Quel temps a-t-il fait? | — Dur. | — Et la pê | che ? — Mauvaise

5 + 1 + 4 + 2

Celui qui le voit | dit : | « C'est l'idiot ! » | et passe
Se fut attendri | rien | qu'en le voyant | marcher

5 + 1 + 5 + 1

Et je consentais | presque | à ne plus avoir | qu'elle

0 + 6 + 1 + 2

Une procession | d'om | bres sur le ciel noir
Qu'il s'était entendu | di | re les mêmes choses
Après avoir été | l'ange | être le lépreux

0 + 6 + 2 + 4

On ne connaissait plus | les chefs | ni le drapeau
On ne distinguait plus | les ai | les ni le centre
Sur les escarpements | croulant | en noirs décombres
Et qui des profondeurs | du gouffre | harmonieux
Ils doivent avoir peur | tout seuls | avec la morte

0 + 6 + 3 + 3

Je n'ai rien pris du tout. | J'ai troué | mon filet
Où l'on entrevoyait | des blessu | res difformes
On ne se souvient plus | que des jours | éclatants
Et vous applaudissiez, | nations | inclinées
Une fraternité | vénéra | ble germait
Devant ses légions | sur la nei | ge semées

0 + 6 + 4 + 2

Évanouissement | d'une splendeur | immense
On ne regarde plus | qu'un seul côté | des temps
On se le figurait, | couronne au front, | dans l'ombre
Qui s'évanouissait | dans le grand cri | joyeux
Il était étendu | devant l'entrée, | et froid

0 + 6 + 5 + 1

Je la tire du sien : | tu l'aimes aussi, | toi

0 + 6 + 0 + 6

Ces apparitions, | ces éblouissements
Cette petite fille | et ce petit garçon

5 + 1 + 0 + 6

Lui, dans ses prés verts, | moi, | dans mes noires allées.

4 + 2 + 0 + 6

Tout puisant vie | et souffle | en leurs vibrations
Je fis souffler | un vent | révolutionnaire.

3 + 3 + 0 + 6

Psaume immense | et sans fin | que ne traduiraient pas
D'ordinai | re, tu cours | plus vite que cela.
Ajouter | de l'horreur | à la difformité.

2 + 4 + 0 + 6

Les ai | gles qui passaient | ne le connaissaient pas
Dragons | que Rome eût pris | pour des légionnaires
Ouvrons | aux deux enfants. | Nous les mêlerons tous
Et Paul | se souvenait | avec la quantité

1 + 5 + 0 + 6

Fem | me, va les chercher. | S'ils se sont réveillés
Hym | ne de la nature | et de l'humanité
Tout | se transfigurant | dans leurs commotions.

2. *Emploi des rythmes traditionnels*

Nous l'avons dit : Victor Hugo n'a pas touché sans motif sérieux à l'ancienne économie du vers français; nous lui devons le vers moderne, tout à fait moderne, mais il lui réserve une destination restreinte qui est la sienne.

Il est de fait qu'il épuise toutes les ressources du vers classique avant de recourir à d'autres formules. Se fait-on quelque idée des proportions, du moins approximatives, dans lesquelles Victor Hugo a employé les formules rythmiques traditionnelles? — Voici.

Ne choisissons pas, comme base d'opération, ses premiers recueils, puisqu'il s'y soumet presque toujours aux formes les plus pures du vers classique. Consultons les CONTEMPLATIONS, les CHANSONS DES RUES ET DES BOIS, les CHATIMENTS et la LÉGENDE DES SIÈCLES. Nous y rencontrons en moyenne 75 °/₀ des vers construits selon les formules fondamentales, 13 °/₀ selon les formules accessoires, et 12 °/₀ selon les formules nouvelles. Sur une proportion égale de vers dans ANDROMAQUE, BRITANNICUS et ATHALIE, les formules fondamentales emportent en moyenne 82 °/₀, les formules accessoires, 18 °/₀; et, parmi les vers à formules fondamentales, c'est la forme la mieux équilibrée qui perd toute la différence : 3 + 3 + 3 + 3 régit 15 °/₀ des vers au lieu de 22 °/₀. On peut dès lors juger de la tendance. — D'après BECQ DE FOUQUIÈRES.

Nous donnons quelques extraits conformes aux rythmes traditionnels qui permettront d'en mieux reconnaitre les caractères et l'usage :

. . . . . .

Oui, je suis jeune encore, et, quoique sur mon front,
Où tant de passions et d'œuvres germeront,
Une ride de plus chaque jour soit tracée,
Comme un sillon qu'y fait le soc de ma pensée,
Dans le cours incertain du temps qui m'est donné
L'été n'a pas encor trente fois rayonné.
Je suis fils de ce siècle. Une erreur chaque année
S'en va de mon esprit, d'elle-même étonnée,
Et, détrompé de tout, mon culte n'est resté
Qu'à vous, sainte patrie et sainte liberté!

XL. — FEUILLES D'AUTOMNE.

. . . . . .

Oh! cette double mer du temps et de l'espace
Où le navire humain toujours passe et repasse,
Je voulus la sonder, je voulus en toucher
Le sable, y regarder, y fouiller, y chercher,

Pour vous en rapporter quelque richesse étrange,
Et dire si son lit est de roche ou de fange.
Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible...
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l'éternité.

La pente de la rêverie. — FEUILLES D'AUTOMNE.

. . . . . .

Aux premiers jours du monde, alors que la nuée,
Surprise, contemplait chaque chose créée;
Alors que sur le globe où le mal avait crû,
Flottait une lueur de l'Eden disparu;
Quand tout encor semblait être rempli d'aurore,
Quand sur l'arbre du temps les ans venaient d'éclore,
Sur la terre, où la chair avec l'esprit se fond,
Il se faisait le soir un silence profond;
Et le désert, les bois, l'onde aux vastes rivages,
Et les herbes des champs, et les bêtes sauvages,
Émus, et les rochers, ces ténébreux cachots,
Voyaient, d'un antre obscur couverts d'arbres si hauts
Que nos chênes auprès sembleraient des arbustes,
Sortir deux grands vieillards, nus, sinistres, augustes :
C'était Ève aux cheveux blanchis, et son mari,
Le pâle Adam, pensif, par le travail meurtri,
Ayant la vision de Dieu sous sa paupière.
Ils venaient tous les deux s'asseoir sur une pierre,
En présence des monts fauves et soucieux,
Et de l'éternité formidable des cieux.
Leur œil triste rendait la nature farouche.
Et là, sans qu'il sortît un souffle de leur bouche,
Les mains sur les genoux et se tournant le dos,
Accablés comme ceux qui portent des fardeaux,
Sans autre mouvement de vie extérieure
Que de baisser plus bas la tête d'heure en heure,
Dans une stupeur morne et fatale absorbés,
Froids, livides, hagards, ils regardaient, courbés
Sous l'être illimité sans figure et sans nombre,
L'un, décroître le jour, et l'autre, grandir l'ombre.
Et, tandis que montaient les constellations,

Et que la première onde aux premiers alcyons
Donnait sous l'infini le long baiser nocturne,
Et qu'ainsi que des fleurs tombant à flots d'une urne
Les astres fourmillants emplissaient le ciel noir,
Ils songeaient, et, rêveurs, sans entendre, sans voir,
Sourds aux rumeurs des mers d'où l'ouragan s'élance,
Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en silence :
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Les Malheureux. — II. CONTEMPLATIONS.

Cette correcte inspiration est bien faite pour nous montrer que l'alexandrin, même avec ses coupes traditionnelles, n'est pas si dépourvu de richesse rythmique qu'il ne puisse devenir splendide de mouvement et de variété. Manié par la main de Victor Hugo, il revêt ici la grandeur vraiment épique.

Cependant, avouons-le, pour peu que les deux hémistiches présentent régulièrement des oscillations dans le même sens, l'alexandrin apparaîtra plus symétrique, plus compassé et plus monotone.

Dans cet état d'équilibre rythmique plus ou moins grand, encore obtient-il une destination spéciale. Il sert magnifiquement à la peinture de cet état d'âme où il y a presque absence de mouvement, de chaleur, de vie dans la pensée, de sensibilité et d'émotion dans le cœur. Il traduira parfaitement ce calme, cette joie douce et tendre dans le désir satisfait ou dans la mélancolie, ce calme encore dans la tristesse, la douce pitié, la compassion amoureuse. Ce sera le souvenir de joie et de tristesse lentement développé avec calme et à satiété.

Dans ces conditions, l'alexandrin est le rythme élégiaque français par excellence, et Victor Hugo s'en est admirablement servi dans plusieurs de ses poésies où la

mélancolique rêverie s'exprime dans des vers d'une suave harmonie.

Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine;
Puisque j'ai dans tes mains posé mon front pâli;..

Puisqu'il me fût donné de t'entendre me dire
Les mots où se répand le cœur mystérieux;..

Puisque j'ai vu briller sur ma tête ravie
Un rayon de ton astre, hélas! voilé toujours;
Puisque j'ai vu tomber dans l'onde de ma vie
Une feuille de rose arrachée à tes jours;

Je puis maintenant dire aux rapides années :
« Passez! passez toujours! je n'ai plus à vieillir!.. »

XXV. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

Ceux qui n'ont pas connu cette charmante fille
Ne peuvent pas savoir ce qu'était ce regard
Transparent comme l'eau qui s'égaye et qui brille,
Quand l'étoile surgit sur l'océan hagard...

Te voilà remontée au firmament sublime,
Échappée aux grands cieux comme la grive aux bois,
Et, flamme, aile, hymne, odeur, replongée à l'abîme
Des rayons, des amours, des parfums et des voix!..

Quand nous en irons-nous où vous êtes, colombes!
Où sont les enfants morts et les printemps enfuis,
Et tous les chers amours dont nous sommes les tombes,
Et toutes les clartés dont nous sommes les nuits?

Vers ce grand ciel clément où sont tous les dictames,
Les aimés, les absents, les êtres purs et doux,
Les baisers des esprits et les regards des âmes,
Quand nous en irons-nous? quand nous en irons-nous?..

Quand viendrez-vous chercher notre humble cœur qui sombre?
Quand nous reprendrez-vous à ce monde charnel,
Pour nous bercer ensemble aux profondeurs de l'ombre,
Sous l'éblouissement du regard éternel?

Claire. — II. CONTEMPLATIONS.

Hier, le vent du soir, dont le souffle caresse,
Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard.
La nuit tombait; l'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.
Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse;
Les astres rayonnaient, moins que votre regard.

Moi, je parlais tout bas. C'est l'heure solennelle
Où l'âme aime à chanter son hymne le plus doux.
Voyant la nuit si pure, et vous voyant si belle,
J'ai dit aux astres d'or : « Versez le ciel sur elle! »
Et j'ai dit à vos yeux : « Versez l'amour sur nous! »

Hier au soir. — I. CONTEMPLATIONS.

Si vous ne connaissez que pour l'entendre dire
Au poète amoureux qui chante et qui soupire
Ce suprême bonheur qui fait nos jours dorés,
De posséder un cœur sans réserve et sans voiles,
De n'avoir pour flambeaux, de n'avoir pour étoiles,
De n'avoir pour soleils que deux yeux adorés;..

Si jamais une main n'a fait trembler la vôtre;
Si jamais ce seul mot qu'on dit l'un après l'autre,
Je t'aime! n'a rempli votre âme tout un jour;
Si jamais vous n'avez pris en pitié les trônes
En songeant qu'on cherchait les sceptres, les couronnes,
Et la gloire, et l'empire, et qu'on avait l'amour!..

XXIII. — FEUILLES D'AUTOMNE.

. . . . . .

J'entends encore au loin dans la plaine ouvrière
Chanter derrière moi la douce chevrière;
Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
Et dans l'ascension des nuages bénis,
Regarde se lever la lune triomphale,
Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale
Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer.

Pasteurs et troupeaux. — II. CONTEMPLATIONS.

Sur les trente-six formules rythmiques traditionnelles de l'alexandrin, il n'en manque pas dont l'heureux mélange s'approprie fort bien à la transcription de scènes grandioses ou à l'expression d'une pensée énergique et serrée.

Voilà que deux cités, étranges, inconnues,
Et d'étage en étage escaladant les nues,
Apparaissent, dormant dans la brume des nuits,
Avec leurs dieux, leur peuple, et leurs chars, et leurs bruits.
Dans le même vallon c'étaient deux sœurs couchées.
L'ombre baignait leurs tours par la lune ébauchées;
Puis l'œil entrevoyait, dans le chaos confus,
Aqueducs, escaliers, piliers aux larges fûts,
Chapiteaux évasés; puis un groupe difforme
D'éléphants de granit portant un dôme énorme;
Des colosses debout, regardant autour d'eux
Ramper des monstres nés d'accouplements hideux;
Des jardins suspendus, pleins de fleurs et d'arcades
Et d'arbres noirs penchés sur de vastes cascades;
Des temples, où siégeaient sur de riches carreaux
Cent idoles de jaspe à têtes de taureaux,
Des plafonds d'un seul bloc couvrant de vastes salles,
Où, sans jamais lever leurs têtes colossales,
Veillaient, assis en cercle, et se regardant tous,
Des dieux d'airain, posant leurs mains sur leurs genoux.
Ces rampes, ces palais, ces sombres avenues,
Où partout surgissaient des formes inconnues,
Ces ponts, ces aqueducs, ces arcs, ces rondes tours,
Effrayaient l'œil perdu dans leurs profonds détours;
On voyait dans les cieux, avec leurs larges ombres,
Monter comme des caps ces édifices sombres,
Immense entassement de ténèbres voilé!
Le ciel à l'horizon scintillait étoilé,
Et, sous les mille arceaux du vaste promontoire,
Brillait comme à travers une dentelle noire.

Ah! villes de l'enfer, folles dans leurs désirs!
Là, chaque heure inventait de monstrueux plaisirs,
Chaque toit recélait quelque mystère immonde,
Et, comme un double ulcère, elles souillaient le monde.

Tout dormait cependant; au front des deux cités,
A peine encor glissaient quelques pâles clartés,
Lampes de la débauche, en naissant disparues,
Derniers feux des festins oubliés dans les rues.
De grands angles de mur, par la lune blanchis,
Coupaient l'ombre, ou tremblaient dans une eau réfléchis;
Peut-être on entendait vaguement dans les plaines
S'étouffer des baisers, se mêler des haleines,
Et les deux villes sœurs, lasses des feux du jour,
Murmurer mollement d'une étreinte d'amour;
Et le vent, soupirant sous le frais sycomore,
Allait tout parfumé de Sodome à Gomorrhe.

C'est alors que passa le nuage noirci,
Et que la voix d'en haut lui cria : — C'est ici!
Le feu du ciel. — ORIENTALES.

C'est une chose grande et que tout homme envie
D'avoir un lustre en soi qu'on répand sur sa vie,
D'être choisi d'un peuple à venger son affront,
De ne point faire un pas qui n'ait trace en l'histoire,
Ou de chanter les yeux au ciel, et que la gloire
Fasse avec un regard reluire votre front.

Il est beau de courir par la terre usurpée,
Disciplinant les rois du plat de son épée,
D'être Napoléon, l'empereur radieux,
D'être Dante, à son nom rendant les voix muettes.
Sans doute ils sont heureux les héros, les poètes,
Ceux que le bras fait rois, ceux que l'esprit fait dieux!

Il est beau, conquérant, législateur, prophète,
De marcher dépassant les hommes de la tête,
D'être en la nuit de tous un éclatant flambeau;
Et que de vos vingt ans vingt siècles se souviennent!...
— Voilà ce que je dis. Puis des pitiés me viennent
Quand je pense à tous ceux qui sont dans le tombeau!
XIII. — FEUILLES D'AUTOMNE.

En général, par la nature même de sa composition et de sa marche, l'alexandrin classique revêt un caractère

grave et solennel et convient mieux que tout autre à une poésie impersonnelle, à la peinture des faits héroïques, où les états d'âme déterminent par eux-mêmes une respiration ample et soutenue.

La poésie française devenant plus subjective devait amener des changements dans les allures du vers et lui imposer des groupements rythmiques qui le rapprocheraient de la conversation intime avec ses vivacités, ses irradiations et ses saillies.

§ II. — Coupes particulières

La liberté du poète est grande dans l'ordonnance de sa période rythmique, et c'est justice, puisque c'est uniquement affaire de *goût :* en d'autres termes, l'artiste doit sentir ses latitudes et n'obéir qu'à ses harmonies intérieures.

C'est en cela que triomphe particulièrement le talent de Victor Hugo. Ses poésies nous montrent bien le degré de variété qu'on doit ou qu'on peut introduire dans les vers modernes au moyen des nouvelles formes harmoniques, et jusqu'à quel degré notre oreille a pu se prêter aux discordances du vers moderne.

Aucun poète n'a surpassé Victor Hugo sous ce rapport. Ses nouveautés rythmiques deviennent un moyen certain d'expression et sont la conséquence d'une secousse intellectuelle et morale. Il faut en dire autant de ses altérations rythmiques d'ailleurs assez rares; encore prend-il la précaution de les faire s'appuyer sur des vers à construction régulière, pour en obtenir tout l'effet désirable. Quand les altérations rythmiques ne sont pas chez lui de véritables trouvailles, n'est-il pas regrettable de voir son intention d'art passer les bornes? Les œuvres de ses dernières années n'ont rien gagné à ce jeu puéril.

Toute perversion dans le vers n'est légitime que si elle ajoute soit au mouvement et au charme du vers, soit à la force de la pensée, soit au pittoresque de l'expression. Ces causes, dont l'art analyse les effets, l'oreille humaine les devine par un instinct secret, ou plutôt, par le sentiment intime dont elle est l'organe. Contenant naturellement en elle-même la mesure des sons, elle juge de ce qui est trop long ou trop court, et réclame impérieusement le plaisir auquel elle a droit dans le vers.

C'est le moment de le rappeler : toutes les complications rythmiques augmentent, en proportion de leur difficulté, l'importance de la *rime,* celle-ci nécessairement d'autant plus riche et plus exacte que s'accentue la discordance du rythme et de la phrase.

Dans cette étude des coupes particulières en usage chez Victor Hugo, nous ferons connaitre les rythmes nouveaux fondamentaux et dérivés, les caractères de la perversion rythmique à ses différents degrés, et l'emploi des rythmes nouveaux dans toute leur apparente complexité musicale. On verra clairement que tous ces accidents du vers, si bizarres à première vue, sont plus raisonnés qu'on ne le croit communément.

1. Rythmes nouveaux

Avant de donner une suite de vers dans le but de familiariser le lecteur avec les coupes nouvelles et proportionnellement à leur emploi par Victor Hugo, nous rappellerons que le vers alexandrin moderne se divise en trois parties, c'est-à-dire qu'au point de vue de son rythme mesuré il se divise en trois mesures ou parties égales, sur lesquelles il distribue ses douze syllabes en trois parties égales ou inégales au seul profit de l'expression passionnelle. — Voir p. 69.

4 + 6 + 2

Flottant là-haut, | parmi les madriers ¦ profonds
La mélodie | encor quelques instants | se traîne
S'ouvre à la joie | ainsi que la fenêtre | au jour

4 + 5 + 3

La vague sonne | ainsi qu'une cloche | d'alarme
Comme elle dort | qu'il faut l'appeler | si longtemps
Cela se dit | pendant que les gueux, | pêle-mêle
Ça, le premier | qui monte à cheval, | je le tue
Eviradnus | lui prend sa lance | et son écu
Il se tient là, ¦ barrant le chemin, | rassurant
Ce burg les gêne. | Ils ont résolu | de l'abattre
Il est petit. | Il n'est pas plus grand | que vous n'êtes
C'est ridicule. ¦ Il est même laid. | A tout prendre
Le rocher sonne, | ainsi que le fer ¦ dans la forge
Son frère Astolphe, | et l'a poignardé | par derrière
L'été, la ban | de met à profit | la douceur
La flamme empourpre ¦ autour de la ta | ble fournaise
Si les funè | bres, groupe aveugle, | et châtié
Ils savouraient | ainsi que des fruits | magnifiques
C'était un rêve | errant dans la brume, | un mystère
Napoléon | était retombé ¦ Bonaparte
On croit entendre | un dieu de l'abî | me marcher

3 + 6 + 3

Les convi | ves, le trône et la ta | ble de sang
Des emprein | tes de pieds de géants ¦ qu'il voyait
A cette heu | re, parmi les crevas ¦ ses bourrues
Une faute! | on n'a point fait garder | le passage
On voyait | qu'il avait essayé | de l'ouvrir

1 + 4 + 4

Ce n'étaient plus ¦ des cœurs vivants, ¦ des gens de guerre
Ceux qui restaient, | croyant toujours | à son étoile
Chassé vingt rois, | passé les Al | pes et le Rhin
Carnage affreux! | moment fatal! ¦ L'homme inquiet
Puis, à pas lents, | musique en tê | te, sans fureur
Des rochers nus, ' des bois affreux, ¦ l'ennui, l'espace
Plus de tambours | battant aux champs, | plus de couronne

Plus de manteau | traînant sur eux, | plus d'empereur
Elle laissait, | parmi la pail | le du grabat
Et la maison | était ravie | en l'écoutant
Elle est splendide, | elle est prospère, | elle est vivante
La voile fuir, | le flot hurler | comme un molosse
Les ans fuyaient; | le vent soufflait; | le monument
Ces sphinx ont l'air | au seuil du gouffre | où rien ne luit
Alors les sphinx | avec la voix | qui sort des choses
Malespina | portant l'épi | ne javeline
Il a les bras | liés au dos | comme un voleur
Un tas de pier | res, plein de houx | et d'églantiers
Au lieu de voir, | devant sa flam | me, tout l'empire
Je le croyais | plus grand qu'un au | tre. Quelle erreur
Et sa sages | se fut semblable | à la folie
Tout le donjon | parut sanglant | comme un mystère
Il est l'envie, | il est la rage, | il est la nuit
Le piège est vil, | la roche est trai | tre, l'onde est noire
Dans les brisants, | parmi les la | mes en démence
Il n'avait pas | assez de peine; | il faut que j'aille
L'eau miroitait, | mêlée à l'her | be, dans l'ornière
Pas de prunelle | abjecte et vi | le qui ne touche
Quand il verra | qu'il faut nourrir | avec les nôtres
Le damné bon | faisant rêver | l'élu méchant
Et tout à coup | se met en route, | et le grand-père
C'est que l'orfraie | a bien flairé | la trahison
Comme une étoile | ayant la for | me d'une femme
L'aigle des Al | pes, roi du pic | et du hallier
Il vit un œil | tout grand ouvert | dans les ténèbres
S'il ne croit pas, | quand vient le soir, | il pleure, il crie

3 + 5 + 4

Ils se bat | tent, combat terri | ble, corps à corps
Ils combat | tent, versant à flots | leur sang vermeil
L'âme obscu | re venant en aide | à l'âme sombre
Tant de hai | nes autour du mai | tre sont groupées
Les pieds nus, | le regard obscur, | l'air effrayant
C'est hier | qu'elle a dû mourir, | enfin, n'importe
Et l'auro | re n'avait plus l'air | de le connaître
Ou lugu | bres, jadis hantés | des demi-dieux
Plus d'enfants: | neuf étaient tombés; | un avait fui
Tous les peu | ples qu'on voit saigner | à l'horizon

Vers Satan, | et tu fis outrage | au ciel propice
L'onde est li | bre, le vent est pur, | la foudre est juste
Le brasier, | qui devait chasser | les bataillons
S'amuser | à monter la garde | au bord d'un trou
Et fait vœu, | s'il est guéri | grâce à la Vierge
Je suis tris | te jusqu'à la hai | ne devant vous
Gaïffer | a sa cour pléniè | re de barons
Et si jeu | nes que c'est à peine, | en vérité
Nu, sanglant, | dans le creux d'un bois, | au bord d'un gué
L'air est tiède, | la nuit vient tard, | la terre est sèche
S'en aller | à travers les fou | dres dans les cieux
Dans le gouf | fre, parmi les pins | et les bouleaux
Sainte énig | me! lumière augus | te des ténèbres
Les céles | tes n'ont rien de plus | que les funèbres
Leur front pen | che, leur pied fléchit, | leur genou ploie
C'est l'amour, | l'innocence auguste, | épanouie
Pas pour lui! | — Viens, toi! Viens, l'amour! | Viens, mon bonheur!
Nul visa | ge n'étant tourné | vers ses ténèbres
C'est Final, ! mais Final vaincu, | tombé, flétri
Sur leur cha | pe, selon l'usa | ge bysantin
Un crapaud | regardait le ciel, | bête éblouie
Il neigeait. | On était vaincu | par sa conquête
Il neigeait. | Il neigeait toujours! | La bise froide
Le malheur, | bûcheron sinistre, | était monté
Furent grands, | ils avaient vaincu ! toute la terre
Comprenant | qu'ils allaient mourir | dans cette fête
Les poè | tes marquant au front | les rois bourreaux
Il se venge, | il devient pervers, | il vole, il ment

2 + 6 + 4

A peur | de remuer tout haut | ses deux battants
On dou | te si l'aspect humain | est véritable
Les sour | ces au dessus desquel | les sont les arbres
Un bou | ge qu'il avait couvert | d'un toit de jonc
Allons! | et la voilà qui part. | L'air matinal
La por | te tout à coup s'ouvrit | bruyante et claire
Qui n'ait | l'immensité des as | tres dans les yeux
Ce ri | re, c'est le ciel prouvé, | c'est Dieu visible
Nos pè | res, c'est ainsi qu'un nom | s'évanouit
D'un hom | me contre un tas de gueux | épouvantable.
A l'heure | où sous le grand suai | re tout se tait

1 + 6 + 5

Viens, | toi qui n'eus jamais peur | de ma majesté
Ri | re, et si vous semblez être | une petite âme.

2 + 5 + 5

Mon Dieu! | pourquoi m'avoir pris | cet être si doux
L'aïeul | faisait penser Paul, | qui le faisait croire
Et purs, | ayant la forme â | pre des citadelles

3 + 4 + 5

Les bandits, | le croyant prêt | à recommencer
Des deux tê | tes on vit l'u | ne, celle du roi
Le bon Dieu | nous fera pren | dre plus de poisson
Une fem | me de corps belle | et de cœur difforme
Car partout | où l'oiseau vo | le, la chèvre y grimpe.

4 + 3 + 5

Malade et seule; | il faut voir | comment elle va
Le duel reprend. | La mort pla | ne, le sang ruisselle

5 + 2 + 5

Et sans vous traiter, | vous, prin | ces et vos compagnes

5 + 3 + 1

On dit qu'il vit là, | fauve et noir, | sans chefs, sans règle
Le petit enfant, | chose obscure | et singulière

5 + 4 + 3

Au ruissellement | large et fumant | du bitume
Et que le cheval | fit un écart | en arrière
Ladislas, furtif, | prend un couteau, | sur la nappe

5 + 5 + 2

Le héros est seul | sous ces grands murs ¦ sévère
Scandait on ne sait ¦ quelle obscure strophe | ailée

5 + 6 + 1

. . . . . .

2. *Rythmes nouveaux dérivés*

Quand la forme traditionnelle du vers alexandrin est *certaine,* il se répartit sur quatre mesures marquées par les accents rythmiques, dont l'un à la rime, l'autre à la césure médiane, et les deux de reste dans l'un et l'autre hémistiche.

Si la forme traditionnelle est *instable,* l'accent rythmique principal à la césure médiane se transporte ordinairement sur le premier accent rythmique, ne laissant plus à la césure médiane qu'un accent tonique, ce qui permet aux deux éléments rythmiques médians de se contracter en un seul pour ne former plus ensemble que trois divisions musicales.

Le vers romantique ne forme non plus que trois divisions musicales, mais la sixième syllabe ne pourra jamais être pourvue d'accent rythmique. Dès lors, il est aisé de le comprendre, l'extension de ces trois distinctions en quatre diffère totalement des formes traditionnelles, parce que les accents rythmiques s'y disposent tout différemment, dont aucun sur la sixième syllabe. Sans doute la portée mélodique est égale, mais avec une distribution différente des syllabes dans les temps égaux du vers.

3 + 5 + 4

C'est hier, | qu'elle a dû mourir, | enfin, n'importe

Dans sa forme nouvelle dérivée, ce vers devient :

3 + 5 + 2 + 2

C'est hier, | qu'elle a dû mourir, | enfin, | n'importe

Selon la forme traditionnelle, il se disposerait arbitrairement comme suit :

3 + 3 + 2 + 1

C'est hier | qu'elle a dû | mourir, | enfin, n'importe

Et traduit dans sa forme musicale, il deviendrait :

. 1 2 ‖ 3 . . | . 1 2 ‖ 3 . . | . . 1 ‖ 2 . . ¦ 1 2 3 ‖ 4

Tandis que selon le mode romantique dérivé, les distinctions musicales sont tout autres :

. 1 2 ‖ 3 . 1 | 2 3 4 ‖ 5 . . | . . 1 ‖ 2 . . ¦ . . 1 ‖ 2

On voit par là ce que deviennent dans les rythmes nouveaux dérivés l'accent rythmique et la césure à la sixième syllabe.

Quand le vers présente une forme nouvelle instable, son extension en quatre mesures le ramène naturellement à la forme traditionnelle avec accent rythmique et césure médiane à la sixième syllabe.

Remarquons spécialement la forme romantique instable de trois groupes de quatre syllabes sonnantes, 4 + 4 + 4, forme dérivée de 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 par une simple raison de symétrie. Quelques exemples :

— Dormez | les champs, ‖ dormez | les fleurs, ‖ dormez | les tombes
— Elle est | la terre, ‖ elle est | la plaine, ‖ elle est | le champ
— J'étais | plus fort, ‖ j'étais | plus doux, ‖ j'étais | plus libre
— J'ai vu | le jour, ‖ j'ai vu ¦ la foi, ‖ j'ai vu | l'honneur
— La fleur | au front, ‖ la boue | aux pieds, ‖ la haine | au cœur
— Où rien ¦ ne tremble, ‖ où rien ¦ ne pleure, ‖ où rien | ne souffre
— Tantôt | des bois, ‖ tantôt ¦ des mers, ‖ tantôt ¦ des nues
— Il fut | héros, ‖ il fut ¦ géant, ‖ il fut ¦ génie.

C'est toujours une affaire délicate que de déterminer la forme vraie d'un vers : car elle est souvent incertaine ou compliquée.

Pourtant si nous voulons bien lire Victor Hugo, il importe avant tout de reconnaître le rythme musical de son vers, c'est-à-dire l'équidistance musicale des *accents* ou

temps forts. Cette reconnaissance doit se faire d'après le sentiment à rendre. Ce qui n'empêchera pas le lecteur d'apporter dans sa récitation des nuances sensiblement différentes de la portée théorique musicale des vers. C'est pour lui une question de goût et de sentiment.

D'ordinaire, le rythme chez Victor Hugo apparait en toute évidence et éclaire magnifiquement sa pensée. Son intention poétique est bien marquée. Aller plus loin que lui en cette matière n'aboutirait guère, comme on l'a dit, qu'à une informe dislocation du vers.

3. Perversion de la période rythmique

A. *Nature de cette perversion et évolution intérieure du vers*

Le vers *moderne,* nous l'avons vu, raccourcit de six unités la période mélodique par la contraction des éléments du milieu et l'affaiblissement de l'accent rythmique médian.

Le mouvement se précipite alors, les douze syllabes se resserrant dans le plus petit nombre possible de temps.

Cette perturbation du *temps* dans le corps du vers légitimait toute tentative d'un nouveau raccourcissement de six unités de temps dans la période mélodique d'un distique, ou même de deux vers ne rimant pas ensemble, par l'affaiblissement de l'accent rythmique de la rime : phénomène en tout semblable à l'affaiblissement ou à la disparition de l'accent rythmique à l'hémistiche de six syllabes.

Cette discordance plus grave du rythme du vers et du rythme de la pensée a besoin d'être bien comprise, si l'on veut lire convenablement les vers modernes et Victor Hugo.

Avant de pénétrer plus avant dans l'étude de ce genre d'altérations rythmiques, faisons quelques remarques dans le but de montrer comment notre oreille s'est habituée à ces perversions rythmiques.

D'abord inutile de répéter que les pauses dans le vers se font un peu partout (césures *disjonctives* et *simples)*.

Il est seulement intéressant d'observer la prolongation du son dans le second hémistiche.

— La Suisse est toujours là, libre. — Prend-on au piège...
— Quel poing cyclopéen, dites, — ô roches noires...
— Est-il une araignée, aigle, — qui dans ses toiles...
— Maître mystérieux, grâce ; — que me veux-tu ?
— Un jardin, c'est fort beau, n'est-ce pas ? — Mettez-y...

Procédé tout musical que cette prolongation ou oppogiature du son, après la chute du sens, et auquel peut surtout s'appliquer l'expression pittoresque d'une illustre critique parlant des poètes du XVI[e] siècle : « La césure ne disparaît pas complètement après le premier hémistiche; elle ne fait qu'y glisser en courant, y laisser un vestige d'elle-même, et s'en va tomber et peser ailleurs selon les inflexions du sens ou du sentiment. » — DE SAINTE-BEUVE.

L'oreille s'habitue facilement à ces sortes de modifications; et voici que l'hémistiche se trouve en fait presque disparu, le repos principal du vers arrivant après deux ou trois syllabes, avec suppression ou atténuation sensible de tout autre arrêt jusqu'à la rime : ce que Victor Hugo produit par une véritable emprise sur l'hémistiche.

— Naguère — en le voyant vers le fleuve descendre
— Jadis — quand il avait sa fauve liberté
— Elle prie, — et la mauve au cri rauque et moqueur

Par une disposition inverse, l'arrêt principal se trouve rejeté dans la seconde partie du vers : ce que Victor Hugo produit par un véritable enjambement sur l'hémistiche.

— Comme par une main noire, — dans de la nuit
— Comme sur ses deux pieds de devant — l'ours s'abat
— La mélodie encor quelques instants — se traîne
— Plein de la rêverie immense — de la lune
— Une fraternité vénérable — germait
— Voit dans la transparence obscure — du sommeil
— Maître que la splendeur énorme — rassasie
— Il arrache la lame illustre — avec effort

La césure médiane perd de son importance, la rime doit accroître la sienne en s'enrichissant.

Disons-le en passant : la coupe irrégulière dans la première partie du vers met une idée en relief. En l'introduisant dans la deuxième partie du vers, Victor Hugo produit un effet de grandeur, une impression d'alanguissement. Il allonge le vers pour l'oreille, bien qu'en fait celui-ci se trouve quelquefois raccourci, s'il est construit selon les formes nouvelles.

B. *Extension de la période rythmique*

Ces remarques valent pour le vers de Victor Hugo pris isolément. Mais la facture du vers ne nous apparaitra bien que si nous l'étudions encore dans ses combinaisons avec d'autres vers.

« Les lois du rythme en musique, dit Boscaven, exigent le plus souvent que la mesure d'une mélodie soit bien marquée et ne s'échappe pas à l'oreille ; mais il suffit quelquefois de faire sentir la cadence : parfois même le compositeur s'efforce de faire oublier momentanément le rythme par une suspension ou par une syncope, sauf à reprendre pied sur une mesure carrément marquée.

» Il en est de même en poésie ; chaque vers peut être considéré comme une mesure, et chaque mesure peut envahir une partie d'une autre mesure de manière à l'écourter, et à produire une transgression apparente des

lois du rythme, mais qui n'ira pas jusqu'à détruire la relation périodique du nombre et du temps.

» Chaque vers peut donc empiéter sur le vers qui le suit, ou se préparer sur le vers qui le précède. C'est ce qui s'appelle *enjambement* ou *rejet*, et *emprise*. »

Ces perversions rythmiques chez Victor Hugo se trouvent préparées par des phénomènes en tout semblables à ceux que nous avons constatés pour le milieu du vers.

La prolongation du son après la césure, au moyen d'une exclamation, d'une apostrophe, Victor Hugo la fait aussi après la rime.

— Couchez-vous et dormez. — Vassal ton âme est neuve,
Dit Roland
— Nous voici maintenant en proie aux deuils sans bornes,
Mère
— Vivra-t-il ? Un vent noir, lorsqu'il naquit, passait,
Souffle traître

Il rejette aussi au delà de la rime un membre important de la phrase principale. Ce rejet fait très souvent image.

— Qui croit avoir fini pour un roi qu'on dépose,
Se trompe. — Un roi qui tombe est toujours peu de chose.
— Mais, hélas! Il fallait quand l'aube était venue,
Partir, attendre au seuil le manteau de satin.
— Un spectre au rire affreux à sa morne toilette
Préside au lieu de mère, et lui dit : Il est temps!
— Comment avait-il pu jusqu'à ce triste endroit
Venir, seul dans la plaine où pas un feu ne brille?
— Il en vint par degrés en ce qu'en sa pensée
Tout vécut. — Saint travail que les poètes font.

Dans ces rejets, l'inversion ne gâte nullement l'effet obtenu, elle le renforce au contraire. Cependant, il est aisé de le constater, il n'y a là rien encore que de très naturel. Mais déjà les éléments rythmiques du premier vers ne contiennent plus tous les éléments logiques nécessaires de la phrase. Le sens, pour être compris, a besoin d'éléments du second vers.

Il existe donc une légère discordance entre le rythme et la pensée, rien de plus : les distances sont observées.

Il n'y aura *perversion rythmique* d'un vers à l'autre que si *le sens et le rythme franchissent ensemble l'intervalle qui sépare un vers du suivant,* le traitant comme s'il n'existait pas.

Cette suppression du temps de silence, du temps aspiratoire, si court soit-il, par la force grammaticale, constitue la perversion rythmique qu'on appelle communément *enjambement*.

La situation du vers reste indécise, jusqu'à ce que la seconde rime vienne la raviver dans l'esprit et dans l'oreille et permette un temps aspiratoire important.

Les rimes, en ce cas, doivent être riches, très riches. Victor Hugo s'y est attaché, et le développement naturel de sa pensée le porte jusqu'à la fin du second vers, indépendamment des signes grammaticaux, pour assurer sans retard, par le rythme et le sens, la sensation des rimes, et, par celles-ci, de l'unité de mesure.

Entretemps sa rime, par suite de la suppression du repos de la voix et du temps aspiratoire, risque de perdre son accent *rythmique* sous l'effet d'un accent rythmique plus fort, et de tomber au simple rôle d'accent *tonique;* les éléments rythmiques de la fin du premier vers et du

commencement du second s'unissent alors pour n'en former qu'un ; ce qui fait que l'un des deux vers ainsi modifiés tend à se reconstituer suivant les formes nouvelles.

Par contre, si l'accent *rythmique* de la rime se maintient, la forme rythmique des vers ne subit aucune altération ; la soudure des deux périodes rythmiques maintenant la cadence *forte* n'entraine aucune modification dans leur rythme.

Nous préciserons tout à l'heure le degré des perversions rythmiques et les conditions auxquelles elles restent soumises chez Victor Hugo.

Avant tout nous ferons passer sous les yeux du lecteur une série d'exemples où l'on remarquera facilement que le sens tantôt s'achève dans le second vers, tantôt commence vers la fin du premier et se continue dans le vers suivant. On a conservé au premier cas le nom de *rejet* ou d'*enjambement*, et dans le second le nom d'*emprise*. « L'emprise prend pied dans le second hémistiche, dit WILHEM TÉNINT, et donne un coup d'éperon à la phrase. »

Comme cela apparaitra plus loin, il serait plus juste d'appeler *rejet* ou *enjambement* la perversion rythmique où il y a simple déplacement du temps aspiratoire sans affaiblissement rythmique, et d'appeler *emprise* celle où il y a à la fois déplacement du temps aspiratoire et affaiblissement rythmique avec la rime. En résumé, ces dénominations ont peu d'importance en elles-mêmes.

— On n'entend plus sonner ta gloire sur l'enclume
De la presse, géant par qui tout feu s'allume.
— Et l'aquilon qui peut, par dessus les épaules
Des montagnes, pousser l'Océan jusqu'aux pôles.

— Alors un vieux bonhomme accepte ce pauvre être;
C'était l'aïeul. Parfois ce qui n'est plus défend
Ce qui sera. L'aïeul prit dans ses bras l'enfant.
— Les vieux faits devenus invisibles vous ont
Troublé l'âme; et leur aile a battu votre front.
— Je ne me soutiens plus, et je voudrais un peu
De repos. — Je prétends avec l'aide de Dieu...
— Omer le puissant prêtre, aux prophètes pareil,
Aperçut, tout auprès de la mer rouge, à l'ombre
D'un santon, un vieux cèdre au grand feuillage d'ombre.
— Sous son éclair, les bras, les cœurs, les yeux, les fronts
Tremblent, et les hardis nivelés aux poltrons
Se courbent.
— Tiens, roi, pars au galop, hâte-toi, cours, regagne
Ta ville, et saute au fleuve, et passe la montagne,
Va.
— Un long fleuve de sang de dessous ses sandales
Sortait et s'épandait sur la terre, inondant
L'Orient et fumant dans l'ombre à l'Occident.
— La sibylle au front gris le sait, et les devins
Le savent, ces rôdeurs des sauvages ravins.
— Et comme ils ont troué de boulets le manteau
De Vérone, livrée au feu par Catalto.
— Que va-t-il se passer? L'enfant rit, et la femme
Ne pleure pas. Paris subit la guerre infâme.
— Nous garderons l'honneur; le reste, nous l'offrons.
Et l'on marche. Les yeux sont indignés, les fronts
Sont pâles; on y lit: foi, courage, famine.
Et la troupe à travers les carrefours chemine.
— Et la mère disait : mon fils! — et reprenait :
— Voyez comme il est grand! Il apprend; il connait
Ses lettres. C'est un diable! Il veut que je l'habille
En homme; il ne veut plus de ses robes de fille,
C'est déjà très méchant, ces petits hommes-là!
C'est égal, il lit bien; il ira loin; il a
De l'esprit; je lui fais épeler l'évangile. —
Et ses yeux adoraient cette tête fragile.
— Il sent s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abime, et songe
Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.
Ces mornes visions troublent son cœur, pareil
A la nuit. Elle tremble et pleure. — O pauvres femmes
De pêcheurs! C'est affreux de se dire : Mes âmes...

— Mon pauvre homme! Ah! mon Dieu! que va-t-il dire? Il a
Déjà tant de souci. Qu'est-ce que j'ai fait là?
— Une femme immobile et renversée, ayant
Les pieds nus, le regard obscur, l'air effrayant.
— Déjà, dans la saison mauvaise, on se passait
De souper quelquefois. Comment allons-nous faire?
Bah! tant pis! ce n'est pas ma faute. C'est l'affaire
Du bon Dieu. Ce sont là des accidents profonds.
Pourquoi donc a-t-il pris leur mère à ces chiffons?
— Le grand-père emporta l'enfant dans sa maison,
Aux champs, d'où l'on voyait un si vaste horizon
Qu'un petit enfant seul pouvait l'emplir. Les plaines
Étaient vertes, avec toutes sortes d'haleines
Qui sortaient des forêts et des eaux; la maison
Avait un grand jardin, et cette floraison,
Ces prés, tous ces parfums et toute cette vie
Caressèrent l'enfant; les fleurs n'ont pas d'envie...
— Comme si quelque nymphe eût été là; les nids
Murmuraient l'hymne obscur de ceux qui sont bénis.
— Paul est brave, il se risque, hésite, appelle, espère,
Et tout à coup se met en route, et le grand-père
L'entoure de ses mains que les ans font trembler.
— Je tiens le paradis du bon Dieu, dans mes bras.
Voyez comme il est beau! Je t'aime. Tu seras
Un homme. Il est déjà très lourd. Mais c'est qu'il pèse
Presque autant qu'un garçon qui marcherait. Je baise
Tes pieds, et c'est de toi que me vient la clarté. —
Et Paul se souvenait, avec la quantité
De mémoire qu'auraient les agneaux et les roses,
Qu'il s'était entendu dire les mêmes choses.
— Tous les monstres sculptés sur l'édifice épars
Grondent, et les lions de pierre des remparts
Mordent la brume, l'air et l'onde, et les tarasques
Battent de l'aile au souffle horrible des bourrasques.
— Quant à votre projet en lui-même, j'avoue
Que j'aime ces élans d'un cœur qui se dévoue.
— L'aurore appaissait. Quelle aurore? Un abîme
D'éblouissement, vaste, insondable, sublime.
— La guitare des monts d'Inspruck, reconnaissable
Au grelot de son manche où somme un grain de sable
— Or, le nouveau marquis doit faire une visite
A l'histoire qu'il va continuer. La loi

Veut qu'il soit seul pendant la nuit qui le fait roi.
— Ce brumeux tourbillon de spectres, et ces ombres
Secouant des linceuls, et tous ces morts saignant
Au loin, d'un continent à l'autre continent.
— Sont-ce des larves? Non. Et sont-ce des statues?
Non. C'est de la chimère et de l'horreur vêtues
D'airain, et, des bas fonds de ce monde puni,
Faisant une menace obscure à l'infini.
— C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles.
— Je crois avoir plané dans le ciel solitaire;
Il m'a semblé parfois que je quittais la terre
Et l'homme, et que le dos monstrueux des griffons
M'emportait au milieu des nuages profonds.
— Le roi Blas a jadis eu d'Inès la matrulle
Deux bâtards, ce qui fait qu'à cette heure l'on a
Gil, roi de Luz, avec Jean, duc de Cordona.
— Mais, hélas! que veut-on que dise à la pensée
Toujours sombre, la mer toujours bouleversée
— Tressaillait plus profonde à chaque instant autour
D'Ève, que saluait du haut des cieux le jour.

Toutes ces perversions rythmiques de Victor Hugo sont en général excellentes.

Quelques rimes cependant ne sont pas riches : *vous-ont, front; peu, Dieu; l'ombre, d'ombre; regagne, montagne; soleil, pareil; femmes, âmes; roses, choses; abîme, sublime; loi, roi; saignant, continent.* L'identité de la consonne d'attaque fait défaut. Toutefois l'oreille en est encore satisfaite : telles qu'elles sont, elles se distinguent par une résonance suffisamment caractéristique pour ramener dans l'oreille et dans l'esprit la sensation de la période syllabique.

C'est pourtant un point à soigner : sinon le vers disparaitrait, le rythme persistant mais comme en prose.

Autant que possible, dans les altérations capables de porter atteinte à la période syllabique, il faut la rime *riche* ou *pleine,* avec similitude de son dans la voyelle, la consonne initiale et la consonne finale de la syllabe qui

forme rime : règle qu'observe déjà Victor Hugo dans le cas d'enjambement sur l'hémistiche.

Il arrive que la perversion rythmique se produit entre des vers qui ne forment pas *distique*. Cette complication insolite affaiblit encore la mesure, et Victor Hugo cherche alors une juste compensation dans la richesse des rimes, dans la sonorité de l'accent rythmique placé sur la première rime et dans une combinaison harmonique des éléments rythmiques parfaitement équilibrés selon leur importance.

C. *Degré des perversions rythmiques*

Au préalable, posons les formules avec leurs distinctions rythmiques et musicales dans les cas d'enjambements :

1re FORMULE : *Pas de repos entre les deux vers*
Huit distinctions rythmiques

1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 +
1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6

Huit distinctions musicales

1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 +
1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6

Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort

2e FORMULE : *Perte d'une distinction rythmique et musicale*
Sept distinctions rythmiques

1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3
4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6 + 1 2 3 4 5 6

Sept distinctions musicales

1 2 3 || 1 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 ||
4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6 + 1 2 3 || 4 5 6

Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort	Temps faible	Temps fort

On se tromperait étrangement si l'on croyait à une perversion rythmique dès lors qu'il y a simplement *discordance* entre les formes rythmiques du vers et les formes logiques de la phrase ou de la pensée.

Comme on l'a pu observer, il n'y a perversion rythmique qu'avec la *suppression de tout temps de repos après la rime.*

Seulement cette suppression du temps d'arrêt après la rime donne lieu à *deux degrés* de perversion rythmique : *la cadence forte de la rime restera forte,* ou *elle se changera en cadence demi-forte ou faible.*

1° Elle restera toujours *forte* du moment que l'élément rythmique initial du vers suivant amène sa cadence *forte* à la quatrième syllabe, ou même à la troisième; mais, très rarement, si la première cadence *forte* du second vers porte sur la seconde syllabe. La *pause* emporte le temps de repos.

— Devant cette impassible et morne chevauchée
L'âme tremble et se sent des spectres approchée,
Comme si l'on voyait la halte des marcheurs
Mystérieux que l'aube efface en ses blancheurs.
— Une femme immobile et renversée, ayant
Les pieds nus, le regard obscur, l'air effrayant.
— Ces mornes visions troublent son cœur, pareil
A la nuit. Elle tremble et pleure. O pauvres femmes
De pêcheurs! C'est affreux de se dire : mes âmes...
— Bah! tant pis! Ce n'est pas ma faute. C'est l'affaire
Du bon Dieu. Ce sont là des accidents profonds.
— . . . . . Et leurs pas chancelants
Sont des commencements de règne. Elle respire
Sa fleur, en attendant qu'on lui donne un empire.

Dans les trois derniers exemples surgit entre les deux vers une *muette surabondante,* en ce sens que tout repos étant supprimé, la récitation doit la relever à la place du temps aspiratoire; c'est une note substituée à un silence, tout simplement.

A ce degré de perversion rythmique les deux vers se

succèdent donc sans interruption, mais ils restent parfaitement distincts; et, à la lecture, il faut, pour respirer, choisir l'endroit convenable dans l'intérieur du premier ou du second vers;

2° La perversion rythmique au second degré, non seulement supprime tout repos entre les deux vers, mais affaiblit la cadence de la rime en présence de la première cadence *forte* du vers suivant sur la première ou sur la seconde syllabe, — sauf certains cas particuliers.

> Mon pauvre homme! Ah! mon Dieu! Que va-t-il dire? Il a
> Déjà tant de souci! Qu'est-ce que j'ai fait là?

A ce second degré de perversion rythmique, le rythme musical s'abrège d'une division, tandis qu'au premier degré la syllabe accentuée de la rime augmentait sa tenue de voix de toute la valeur du temps aspiratoire, sauf le cas où une muette était à relever après la rime.

Le rythme étant abrégé d'une division, un enjambement de ce genre entre deux vers classiques donne une période mélodique de sept divisions sans rapport commun avec la période mélodique de l'unité de mesure fondamentale, d'allure boiteuse. C'est un point des plus graves dont le compositeur doit tenir compte. Les éléments rythmiques des deux vers doivent constituer ensemble un multiple de l'unité de mesure. — D'après BECQ DE FOUQUIÈRES.

Pour finir, qu'on veuille bien le remarquer encore, il doit rester acquis que le vers de Victor Hugo, avec ou sans perturbation rythmique, est toujours également perfectionné et *musical*. Il n'a nullement violé les règles de l'harmonie; il en a fait un emploi nouveau mais naturel; et pour donner à son langage poétique une tournure plus dramatique et le dégager de tous les accessoires et de tous les remplissages souvent nécessaires dans le système classique, les formes nouvelles et l'enjambement lui étaient

indispensables, indispensables pour le mouvement du vers, la rapidité de l'action et la concision du style.

Les *formes nouvelles* et *l'enjambement,* employés savamment, ne changent en rien l'harmonie du vers; ils ne font que la modifier dans des conditions toujours musicales. Les césures *simples* ou *disjonctives* vont seulement peser ailleurs de tout leur poids. *L'enjambement* n'est au surplus qu'un phénomène de resserrement à deux degrés entre la fin d'un vers et le commencement du vers suivant, entièrement semblable à celui qui a produit les formes rythmiques nouvelles dans le corps du vers vis-à-vis de l'hémistiche. Celui-ci devait donner naissance à celui-là par une déduction des plus logiques des plus naturelle, et pour les mêmes raisons.

4. Emploi des rythmes nouveaux

Victor Hugo n'use pas de l'enjambement avec suppression de l'accent rythmique dans le mode lyrique. Nous en verrons plus loin le motif. Même, il use toujours assez parcimonieusement de l'enjambement au premier degré.

Au surplus, ce n'est que dans ses pièces à rimes plates qu'il se sert de l'enjambement.

Et voici une observation pratique dont il faut tenir compte : dans tous les cas de perversions rythmiques, les *pauses* ou *tenues de voix* doivent se produire sur des mots *relativement* importants, saillants, sonores et significatifs : substantif, verbe, épithète colorée, concrète. En effet, les cadences à l'intérieur du vers jouent le même rôle que celui de la rime à la fin du vers, mais secondairement.

Nous répéterons ici à l'honneur de Victor Hugo ce que nous avons dit plus haut à propos de la rime : hormis de rares exceptions, il choisit pour ses *tenues de voix*

secondaires des mots capables de les supporter et de bien marquer le rythme ; et, s'il lui arrive quelquefois d'y appeler un mot de nulle valeur, il rachète sûrement cet accroc à l'harmonie par une rime riche, rare et inattendue, gros coup de cloche annonçant la fin du vers et suffisant pour rétablir l'accord.

Autre loi qui doit trouver son application dans l'emploi des rythmes nouveaux par déplacement de la césure forte médiane ou par enjambement ; ces perversions rythmiques ont pour toute raison d'être de favoriser la concision du langage et de lui permettre de devenir dramatique. Dès lors reste-il diffus, c'est archi-mauvais, et la pièce de poésie ne mérite plus ce nom : c'est de la prose rythmée tout simplement.

Constatons dès à présent l'habileté de main du poète Victor Hugo, et quel doigté merveilleux le musicien avait acquis dans les combinaisons et l'emploi de son vers moderne.

Il donne au vers alexandrin français l'ampleur et l'abondance des vers grecs et latins, en rassemblant dans le même temps un plus grand nombre de syllabes. En effet, les douze syllabes s'écoulent sur trois mesures, soit dix-huit brèves au lieu de vingt-quatre. Le vers se rapproche ainsi, comme vitesse, du langage ordinaire, en même temps que Victor Hugo le débarrasse des incidences, de tous les traits accessoires, finissant la phrase dans le plein de l'idée, avec les grands mots mélodieux et le grand vers élancé d'un seul jet : formule moderne trouvée par Victor Hugo, dit DE BANVILLE, et d'une savante harmonie.

C'est avec cette souplesse qu'il a traité l'alexandrin, jadis si uniforme ; et c'est dans le mouvement propre de

sa pensée, dans l'exagération momentanée d'une émotion profonde, qu'il trouve la raison formelle de l'extension de la période syllabique.

Victor Hugo n'a donc pas trop abusé de ces ressources rythmiques, qui doivent rester extraordinaires et se justifier toujours par une extension ou une expansion subites de la pensée ou du sentiment. La clarté et la puissance de l'idée est la double condition essentielle de toute complexité rythmique.

Dans quelles proportions Victor Hugo emploie-t-il les formules rythmiques nouvelles? Nous l'avons dit, p. 106, dans la proportion de 12 °/₀. Il n'y a là rien d'excessif.

Il faut pourtant l'avouer : les facilités musicales et poétiques de Victor Hugo le jettent quelquefois hors de sa voie.

Il lui arrive de délayer sa pensée dans des proportions trop considérables. Ce sont alors des tirades vides de sens, l'émotion donne à faux. Autant de taches regrettables dans son œuvre. Le poète est en défaut, et non pas l'artiste.

Bref, on peut dire que Victor Hugo a le premier compté toutes les jointures de l'alexandrin et qu'il en a fait jouer toutes les articulations avec une science certaine.

En matière de rythme, Victor Hugo restera longtemps encore la première autorité.

§ III. — Mélange des rythmes

Il nous reste à montrer le mélange des rythmes chez Victor Hugo, et son art de faire se reposer plusieurs vers de rythme brisé, hésitants, inquiets, tourmentés, sur d'autres vers de sonorité large et pleine, harmonieux et forts, d'une seule venue, d'assise imperturbable, — ou

s'en sert pour préparer une terminaison qui s'épanouit en un ample accord final.

... Tous deux, dans cet air étouffant,
Silencieux, couchés côte à côte, statues
Aux mains jointes, d'habits seigneuriaux vêtues,
L'homme avec son lion, la femme avec son chien.
Il vit que le flambeau nocturne brûlait bien;
Puis, courbé, regarda, des pleurs dans la paupière,
Ce père de granit, cette mère de pierre;
Alors il recula, pâle; car il crut voir
Que ces deux fronts, tournés vers la voûte au fond noir,
S'étaient subitement assombris sur leur couche,
Elle ayant l'air plus triste et lui l'air plus farouche.
La confiance du marquis Fabrice. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Certes, il est salutaire et bon pour la pensée,
Sous l'entre-croisement de tant de noirs rameaux,
De contempler parfois, à travers tous nos maux,
Qui sont entre le ciel et nous comme des voiles,
Une profonde paix toute faite d'étoiles;
C'est à cela que Dieu songeait quand il a mis
Les poètes auprès des enfants endormis...
. . . . . .
Ah! comme nous serions surpris si nous voyions,
Au fond de ce sommeil sacré, plein de rayons,
Ces paradis ouverts dans l'ombre, et ces passages
D'étoiles qui font signe aux enfants d'être sages,
Ces apparitions, ces éblouissements.
. . . . . .
Jeanne au fond du sommeil médite et se compose
Je ne sais quoi de plus céleste que le Ciel.
L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.

Vous m'êtes apparu dans cet homme, Seigneur;
J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur,
Et j'ai compris qu'il faut qu'un prince compatisse
Au malheur, c'est-à-dire, ô père, à la justice.
O madame Marie! O Jésus, à genoux
Devant le crucifix où vous saignez pour nous,

Je jure de garder ce souvenir, et d'être
Doux au faible, loyal au bon, terrible au traître,
Et juste et secourable à jamais, écolier
De ce qu'a fait pour moi ce vaillant chevalier,
Et j'en prends à témoin vos saintes auréoles.

X. *Le crucifix.* — *Le petit roi de Galice.* — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Et je sentis mes yeux se fermer, comme si,
Dans la brume, à chacun des cils de mes paupières
Une main invisible avait lié des pierres.
J'étais comme est un prêtre au seuil du saint parvis,
Songeant, et, quand mes yeux se rouvrirent, je vis
L'ombre; . . . . . .
Un bruit, pareil au bruit des mouches qui murmurent,
Eclata tout à coup dans le gouffre muet
Et je vis quelque chose en bas qui remuait.
. . . . . .
C'était une nuée et c'était une foule.
Cela voguait, courait, roulait comme une houle;
Et puis cela faisait un bruit mystérieux.
Dans cette ombre on voyait des faces et des yeux.
Je leur criai : — Quels sont les noms dont on vous nomme ?
O spectres, comme vous j'étais jadis un homme,
Vous êtes maintenant des spectres comme moi. —
Ils n'entendirent point et passèrent. L'effroi
Et la stupeur glaçaient ce noir tourbillon d'ombres.
Les uns étaient assis sur d'informes décombres;
D'autres, je les voyais quoiqu'un vent les chassât,
Terribles, agitaient des vestes de forçat;
D'autres étaient au joug liés comme des bêtes;
D'autres étaient des corps qui n'avaient pas de têtes;
. . . . . .
Innombrables, meurtris, pâles, échevelés,
Tous, dans la nuit farouche affreusement mêlés,
Dressaient leur front, et ceux qui n'avaient pas de têtes
Élevaient leurs deux poings, et le vent des tempêtes
Soufflait, et derrière eux, accroupis, accablés,
On voyait un monceau de fantômes voilés,
Muets et noirs; c'étaient les veuves et les mères.
La rumeur qui sortait de ces ombres amères
Ressemblait au bruit sourd que les grands arbres font;
Et, devant la clarté qui flamboyait au fond,

Joignant leurs mains, tordant leurs bras, ils s'arrêtèrent,
Et, comme tous sortaient de la fosse, ils ôtèrent
La terre de leur bouche, et crièrent : Seigneur!

A ce grand mot qui dit gloire, amour et bonheur,
L'abîme qui n'a plus, sous la verge inflexible,
Le droit de prononcer ce nom inaccessible
Poussa dans la nuit triste un long gémissement.

La vision de Dante. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

O Dieu! le vent rugit comme un soufflet de forge,
La côte fait le bruit d'une enclume, on croit voir
Les constellations fuir dans l'ouragan noir
Comme des tourbillons d'étincelles de l'âtre.
C'est l'heure où, gai danseur, minuit rit et folâtre
Sous le loup de satin qu'illuminent ses yeux,
Et c'est l'heure où minuit, brigand mystérieux,
Voilé d'ombre et de pluie et le front dans la bise
Prend un pauvre marin frissonnant et le brise
Aux rochers monstrueux apparus brusquement. —
Horreur! l'homme dont l'onde éteint le hurlement,
Sent fondre et s'enfoncer le bâtiment qui plonge;
Il sent s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme, et songe
Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.

Pauvres gens. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

— . . . . . Le corps, époux impur de l'âme,
Plein de vils appétits d'où nait le vice infâme,
Pesant, fétide, abject, malade à tous moments,
Branlant sur la charpente affreuse d'ossements,
Gonflé d'humeurs, couvert d'une peau qui se ride,
Souffrant le froid, le chaud, la faim, la soif aride,
Traîne un ventre hideux, s'assouvit, mange et dort.
Mais il vieillit enfin, et lorsque vient la mort,
L'âme vers la lumière éclatante et dorée
S'envole, de ce monstre horrible délivrée.

Malheureux. — II. CONTEMPLATIONS.

Ils viennent sous nos toits; avec nous ils demeurent,
Nous leur disons : « Ma fille! » ou : « Mon fils! » Ils sont doux,
Riants, joyeux, nous font une caresse, et meurent.
Oh! mère, ce sont là les anges, voyez-vous!

Eux, ils sont l'air qui fuit, l'oiseau qui ne se pose
Qu'un instant, le soupir qui vole, avril vermeil
Qui brille et qui passe; ils sont le parfum de la rose
Qui va rejoindre aux cieux le rayon du soleil.

Ils sont partis, pareils au bruit qui sort des lyres.
Et nous restons là, seuls, près du gouffre où tout fuit,
Tristes; et la lueur de leurs charmants sourires
Parfois nous apparaît vaguement dans la nuit.

Claire. — II. CONTEMPLATIONS.

Le colosse posait ses mains sur ses genoux
Il avait ce regard effrayant des yeux doux
Qui peuvent foudroyer quand leur bonté se lasse.
Le vague bruit vivant qui sur la terre passe,
Chocs, rumeurs, chants d'oiseaux, cris humains, pas perdus,
Voix et vents, n'étaient point dans cette ombre entendus.
Et l'on eut dit que rien de ce que l'homme écoute,
Chante, invoque ou poursuit, n'osait sous cette voûte
Pénétrer, tant la tombe est un lieu qui se tait,
Et tant le chevalier de bronze méditait.
Trois degrés, que n'avaient touchés nulle sandale,
Exhaussaient la statue au-dessus de la dalle;
Don Jayme les monta. Pensif, il contempla
Quelque temps la figure auguste assise là,
Puis il s'agenouilla comme devant son juge;
Puis il sentit, vaincu, comme dans un déluge
Une montagne sent l'ascension des flots,
Se rompre en son vieux cœur la digue des sanglots.

La paternité. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Il n'est pas difficile d'observer au passage les accents rythmiques ordinaires ou particuliers sur lesquels l'inspiration poétique, d'espace en espace, se repose, repart et rebondit. C'est ce qui lui donne la plénitude de sa puissance.

« Tantôt le vers brisé termine la période, comme dans l'exemple des *Malheureux;* tantôt les vers brisés préparent un vers de large sonorité, comme dans l'exemple de *Claire;* tantôt enfin le rythme brisé s'appuie sur des vers de structure forte régulièrement ramenés, comme dans ce

dernier exemple de la LÉGENDE DES SIÈCLES. » — FAGUET.

L'art est de les combiner et de les faire jouer dans des proportions et à des distances justes et harmoniques.

§ IV. — LE RYTHME DANS LA COMPOSITION

Le rythme ne joue-t-il pas encore un rôle plus important dans la composition de Victor Hugo? Nous citons M. DUPUY.

« Il arrive que le poète, au lieu de se servir d'une simple période rythmique, lui donne plus de puissance encore pour soulever le récit, en répétant le rythme consécutivement, ou bien en lui donnant la forme de deux vers, de trois vers, de quatre vers, de cinq vers et plus : ce que Victor Hugo prend soin très souvent d'indiquer typographiquement, comme on peut s'en assurer par un simple regard jeté sur la LÉGENDE DES SIÈCLES *(Mariage de Roland — Eviradnus — Zim-Zizimi — Aigle du Casque — Masferrer — Paternité — Pauvres gens — Petit Paul — Vision du Dante,* etc).

» Voyez, par exemple, quel effet délicieux il tire, à l'imitation de Virgile dont il est pénétré, du groupement de quatre vers :

> La mélodie encore quelques instants se traîne
> Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
> Puis tremble, puis expire; et la voix qui chantait
> S'éteint comme un oiseau se pose; tout se tait.
> *XI. Un peu de musique, Eviradnus.* — LÉGENDE DES SIÈCLES.

» Il y a plus : la période rythmique, que Virgile n'a pas osé soulever au delà de cinq vers, prend une extension telle chez Victor Hugo que finalement elle envahit tout, régit tout, et détermine la construction de pièces entières. »

Quelques exemples suffiront à le prouver. Voici d'abord une seule période rythmique avec même mouvement :

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,
Où les vivants pensifs travaillent tristement,
Et qui donne à regret à cette race humaine
Un peu de pain pour tant de labeur et de peine;
Des hommes durs, éclos sur ces sillons ingrats;
Des cités d'où s'en vont, en se tordant les bras,
La charité, la paix, la foi, sœurs vénérables;
L'orgueil chez les puissants et chez les misérables;
La haine au cœur de tous; la mort, spectre sans yeux,
Frappant sur les meilleurs des coups mystérieux;
Sur tous les hauts sommets, des brumes répandues;
Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues;
Toutes les passions engendrant tous les maux;
Des forêts abritant des loups sous leurs rameaux;
Là le désert torride, ici les froids polaires;
Des océans, émus de subites colères,
Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit;
Des continents couverts de fumée et de bruit,
Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme,
Où toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux... —

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux!

? — I. CONTEMPLATIONS.

Voici un second exemple d'une seule période rythmique, mais avec changement de mouvement indiqué par un gros trait vertical.

Toujours nous arrivons à cette solitude,
Et, là, nous nous taisons, sentant la plénitude!

Paix à l'ombre! Dormez! dormez! dormez! dormez!
Êtres, groupes confus lentement transformés!
Dormez, les champs! dormez, les fleurs! dormez, les tombes,
Toits, murs, seuils des maisons, pierres des catacombes,
Feuilles au fond des bois, plumes au fond des nids,
Dormez! dormez, brin d'herbe, et dormez, infinis!
Calmez-vous, forêt, chêne, érable, frêne, yeuse!
Silence sur la grande horreur religieuse,
Sur l'océan qui lutte et qui ronge son mors,
Et sur l'apaisement insondable des morts!

Paix à l'obscurité muette et redoutée!
Paix au doute effrayant, à l'immense ombre athée,
A toi, nature, cercle et centre, âme et milieu,
Fourmillement de tout, solitude de Dieu!
O générations aux brumeuses haleines,
Reposez-vous! pas noirs qui marchez dans les plaines!
Dormez, vous qui saignez; dormez, vous qui pleurez!
Douleurs, douleurs, douleurs, fermez vos yeux sacrés!
Tout est religion et rien n'est imposture.
Que sur toute existence et toute créature,
Vivant du souffle humain ou du souffle animal,
Debout au seuil du bien, croulante au bord du mal,
Tendre ou farouche, immonde ou splendide, humble ou grande,
La vaste paix des cieux de toutes parts descende!
Que les enfers dormants rêvent les paradis!
Assoupissez-vous, flots, mers, vents, âmes, ‖ tandis
Qu'assis sur la montagne en présence de l'Etre,
Précipice où l'on voit pêle-mêle apparaître
Les créations, l'astre et l'homme, les essieux
De ces chars de soleil que nous nommons les cieux,
Les globes, fruits vermeils des divines ramées,
Les comètes d'argent dans un champ noir semées,
Larmes blanches du drap mortuaire des nuits,
Les chaos, les hivers, ces lugubres ennuis,
Pâle, ivre d'ignorance, ébloui de ténèbres.
Voyant dans l'infini s'écrire des algèbres,
Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,
Mesure le problème aux murailles d'airain,
Cherche à distinguer l'aube à travers les prodiges,
Se penche, frémissant au puits des grands vertiges,
Suit de l'œil des blancheurs qui passent, alcyons,
Et regarde, pensif, s'étoiler de rayons,
De clartés, de lueurs, vaguement enflammées,
Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées.

A celle qui est restée en France. — II. CONTEMPLATIONS.

Nous faisons suivre un exemple du rythme binaire, ou double période rythmique.

Lorsque le régiment des hallebardiers passe,
L'aigle à deux têtes, l'aigle à la griffe rapace,

L'aigle d'Autriche dit : — Voilà le régiment
De mes hallebardiers qui va superbement.
Leurs plumets font venir les filles aux fenêtres;
Ils marchent droits, tendant la pointe de leurs guêtres;
Leur pas est si correct, sans tarder ni courir,
Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.
. . . . . .
Lorsque le régiment des hallebardiers passe,
L'aigle montagnard, l'aigle orageux de l'espace,
Qui parle au précipice et que le gouffre entend,
Et qui plane au-dessus des trônes, emportant,
Dans le ciel, son pays, la liberté, sa proie;
Le sublime témoin du soleil qui flamboie,
L'aigle des Alpes, roi du pic et du hallier,
Dresse la tête, au bruit de ce pas régulier,
Et crie, et jusqu'au ciel sa voix hautaine monte :
— O chute! ignominie! inexprimable honte!
Ces marcheurs alignés, ces êtres qui vont là
En pompe impériale, en housse de gala,
Ce sont de libres fils de ma libre montagne!
. . . . . .

Le régiment du baron Madruce. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Voici une pièce remarquable où le rythme ternaire conduit le développement depuis le premier mot jusqu'au dernier et lui donne toute sa puissance.

Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Echevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine;
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine
Lui dirent : — Couchons-nous sur la terre, et dormons.
Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.
Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres
Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.
— Je suis trop près, dit-il avec un tremblement.
Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,
Et se remit à fuir sinistre dans l'espace.

Il marcha trente jours, il marcha trente nuits.
Il allait muet, pâle et frémissant aux bruits,
Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve,
Sans repos, sans sommeil. Il atteignit la grève
Des mers dans le pays qui fut depuis Assur.
— Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr.
Restons-y. Nous avons du monde atteint les bornes. —
Et, comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes
L'œil à la même place au fond de l'horizon.
Alors il tressaillit en proie au noir frisson.
— Cachez-moi! cria-t-il; et, le doigt sur la bouche,
Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche.
Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont
Sous des tentes de poil dans le désert profond :
— Etends de ce côté la toile de la tente. —
Et l'on développa la muraille flottante;
Et, quand on l'eut fixée avec des poids de plomb :
— Vous ne voyez plus rien? dit Tsilla, l'enfant blond,
La fille de ses fils, douce comme l'aurore;
Et Caïn répondit : — Je vois cet œil encore! —
Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs
Soufflant dans des clairons et frappant des tambours,
Cria : — Je saurai bien construire une barrière. —
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière.
Et Caïn dit : — Cet œil me regarde toujours! —
Hénoch dit : — Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle.
Bâtissons une ville, et nous la fermerons. —
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,
Chassaient les fils d'Enos et les enfants de Seth;
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait;
Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles.
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer;
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes;
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes;
Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer ».
Quand ils eurent fini de clore et de murer,

On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre.
Et lui restait lugubre et hagard. — O mon père!
L'œil a-t-il disparu? dit en tremblant Tsilla.
Et Caïn répondit : — Non, il est toujours là. —
Alors il dit : — Je veux habiter sous la terre
Comme dans son sépulcre un homme solitaire;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. —
On fit donc une fosse, et Caïn dit : — C'est bien! —
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

La conscience. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Pour se rendre compte de l'influence du rythme dans la composition, on lira avantageusement la satire lyrique *Toulon* et l'épopée lyrique l'*Expiation*, des CHATIMENTS; de même, les méditations lyriques *La mer* et la *Cloche*, des CHANTS DU CRÉPUSCULE; et les tableaux parallèles *Pleine mer* et *Plein ciel*, *Tout le passé* et *Tout l'avenir*, de la LÉGENDE DES SIÈCLES. — D'après DUPUY et FAGUET.

Ces développements suffisent à prouver l'habileté de main du compositeur, sa dextérité et sa force. C'est sonore, c'est plein de relief.

Combien savamment il a pénétré les mystères de l'art; comme il a possédé à fond les mille secrets, les mille ressources du vers, du vers moderne, du fameux vers *brisé* qu'on a pris pour la négation de l'art, et qui en est au contraire le complément!

Le vers brisé est un peu plus difficile à faire que l'autre vers, parce qu'il y a une foule de règles à observer dans cette prétendue violation de la règle.

Grand artiste en écritures, Victor Hugo a accompli d'incomparables prouesses d'élocution. Quel dommage qu'il ne s'y trouve parfois que charabia d'idées pour les soutenir dans leur kilogrammatique majesté!

Bref, c'est avec ces ressources rythmiques multipliées que Victor Hugo arrive à faire chanter, comme il veut, l'alexandrin, devenu sous sa main la plus riche mesure d'expression passionnelle.

« Il lui a donné une âme, il l'a fait vivre; il en a fait une forme prête à toutes les mélodies possibles, au point que l'on a dit avec raison que Victor Hugo n'aurait pas besoin des vers lyriques. » — FAGUET.

Il s'asservit rigoureusement aux temps et aux mesures, ou glisse dans leur réseau avec une souplesse qui toujours le ramène au but en temps voulu.

Il arrive qu'il se trompe, il faut y regarder de près pour le voir.

ARTICLE II

Rythmes de l'hendécasyllabe

La période rythmique de onze syllabes peut se répartir de plusieurs manières. Voir le tableau des rythmes, p. 74.

Le procédé le plus harmonieux consiste à considérer le vers de onze syllabes comme étant un *vers trimètre* de neuf syllabes, *précédé ou suivi d'une anacrouse*.

Voici | tout le chœur | des étoi | les qui luit.
La lu | ne si blanche | illumi | ne la nuit,
Et les morts vont si vite, si vite.

« Trésor | de mon cœur, | écoutez | un instant.
Je n'ai | qu'un seul mot | à vous dire | en partant;
Car je dois m'en aller tout de suite.
Léonore. — VAN HASSELT.

Le vent | du matin, | qui disper | se la brume,
Réveil | le la vague | où frison | ne l'écume
Il dit | au navire | endormi | sur les flots :
« Mettez | à la voile, | ô joyeux | matelots! »
La brise du matin. — VAN HASSELT.

Un matin | qu'il suivait | son brûlant | chemin
Vers le bord de son île sauvage
Robinson | vit l'emprein | te d'un pied | humain
Sur le sable argenté du rivage.
La terreur de Robinson. — VAN HASSELT.

Qu'il est doux | de rêver | quand le jour | finit,
Quand revient le frais silence,
Et qu'on voit | les oiseaux | regagner | leur nid
Que le vent du soir balance!
Le dernier rayon du soleil. — VAN HASSELT.

Il reste deux autres procédés de disposer la période rythmique de onze syllabes : la césure se placera après la cinquième ou après la sixième syllabe. Ce qui fait qu'il y aura manque d'homogénéité; l'équilibre est insuffisamment appréciable, le rapport étant difficile à saisir entre cinq et six d'une part, entre cinq, six et onze d'autre part. Cependant à force d'adresse on peut parvenir à rendre ces coupes suffisamment harmonieuses, et dès lors admissibles.

Dans mon frais | jardin || plein de fleurs | étoilées
Vous croissiez, | ô lis || des bosquets | ténébreux.
Vous chantiez, | bouvreuils, || ô musi | ques ailées,
Aux échos | charmés || vos refrains | amoureux.
Vous n'êtes plus là. — VAN HASSELT.

Le chasseur | qui passe || auprès du champ | des tombes
Dit aux colombes :
— « Prêtez-moi | votre aile, || ô doux oiseaux | d'amour,
» Rien qu'un seul jour. »
Rien qu'un seul jour. — VAN HASSELT.

Doucement | à travers || la fraî | che ramure,
Doucement | à travers || les feuil | les des bois,
Un frisson | amoureux || chuchote | et murmure,
On croirait | par moments || entendre | une voix.
La brise du printemps. — VAN HASSELT.

A. VAN HASSELT a montré comment, habilement, le vers de onze syllabes se marie avec toutes les mesures, qui d'ailleurs ne peuvent que corriger le défaut d'harmonie dans les coupes du vers de onze syllabes.

Le vers de onze syllabes demande à être manié très judicieusement. Nous trouvons cependant que tous les préjugés à son égard doivent disparaître : ceci, à l'encontre de la pratique constante de Victor Hugo qui ne l'a jamais employé.

ARTICLE III

Rythmes du décasyllabe

La période rythmique de dix syllabes peut se former suivant *deux modes*. Voir le tableau des rythmes, p. 74.

Suivant le premier, elle a une *césure fixe, avec élision obligatoire, à la quatrième syllabe* et se dit sur trois mesures.

Suivant le deuxième, elle se coupe en *deux hémistiches égaux de cinq syllabes,* formant deux distinctions musicales.

Le premier mode est de tradition. L'équilibre entre les deux hémistiches s'établit bien si les quatre premières syllabes sont saillantes et significatives, importantes par l'image ou par la pensée.

La puissance des cadences et des césures peut varier considérablement dans le vers de dix syllabes; et, dans une suite de vers de cette mesure, il n'y a pas à proprement parler de rejet par le fait du lien logique entre le groupe final de six syllabes et le groupe de quatre syllabes

du vers suivant, mais tout simplement affaiblissement de la *césure-repos*. Il fournit alors une mélodie excellente.

Le rythme du décasyllabe ainsi conçu est savamment harmonieux, et pourrait avantageusement suppléer à beaucoup de rythmes brisés de l'alexandrin moderne.

Ce livre errant | qui va l'aile brisée
Et que le vent | jette à votre croisée
Comme un grêlon | à tous les murs cogné,

Hélas! il sort | des tempêtes publiques,
Le froid, la pluie, | et mille éclairs obliques
L'ont assailli, | le pauvre nouveau-né.

Il est puni | d'avoir fui ma demeure.
Après avoir | chanté, voici qu'il pleure;
Voici qu'il boite | après avoir plané.
Envoi des feuilles d'automne. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

L'amour forgeait. | Au bruit de son enclume,
Tous les oiseaux, | troublés, rouvraient les yeux;
Car c'était l'heure | où se répand la brume,
Où sur les monts, | comme un feu qui s'allume,
Brille Vénus, | l'escarboucle des cieux.
Lettre XX. — LE RHIN.

Que de printemps | passés avec leurs fleurs!
Que de feux morts, | et que de tombes closes!
Se souvient-on | qu'il fut jadis des cœurs?
Se souvient-on | qu'il fut jadis des roses?
Elle m'aimait. | Je l'aimais. Nous étions
Deux purs enfants, | deux parfums, deux rayons.
Lise. — I. CONTEMPLATIONS.

C'est beau de voir | un astre s'allumer,
Le monde est plein | de merveilleuses choses,
Douce est l'aurore | et douces sont les roses.
Rien n'est si doux | que le charme d'aimer!
La clarté vraie | est la meilleure flamme,
C'est le rayon | qui va de l'âme à l'âme!
Un soir que je regardais le ciel. — I. CONTEMPLATIONS.

Le deuxième mode avec cadence médiane amène nécessairement un vers d'allure très vive, et partant d'un emploi déterminé.

J'aime l'araignée | et j'aime l'ortie,
Parce qu'on les hait
Et que rien n'exauce | et que tout châtie
Leur morne souhait;

Parce qu'elles sont | maudites, chétives,
Noirs êtres rampants;
Parce qu'elles sont | les tristes captives
De leur guet-apens.

J'aime l'araignée. — I. CONTEMPLATIONS.

ARTICLE IV

Rythmes de l'ennéasyllabe

La période rythmique de neuf syllabes peut se former de plusieurs manières. Voir le tableau des rythmes, p. 74.

Dans sa forme la plus habituelle elle est répartie en *trois groupes de trois syllabes avec élision après la troisième syllabe.* Toutefois, s'il n'y a pas arrêt appréciable du sens ou césure disjonctive, la cadence rythmique ne l'exige pas absolument, comme on peut en juger dans l'exemple suivant :

L'Orient | a des fa | bles charmantes
Dont le cœur | du poè | te est épris,
Et qu'au soir | sur ses ri | ves dormantes
Le vieux Gan | ge racon | te aux Péris.

Sur un album. — VAN HASSELT.

La période rythmique de neuf syllabes se répartit encore en *deux groupes inégaux, au moyen d'une césure fixe avec élision obligatoire,* placée dans le premier système *après la*

quatrième syllabe, et, dans le second, *après la cinquième syllabe.*

Cloche du soir, | musique si douce
Seul au milieu | du calme des bois,
Seul je l'écoute, | assis sur la mousse,
L'hymne plaintif | que chante ta voix.
La cloche du soir. — VAN HASSELT.

Nous deux n'avions | qu'un cœur et qu'une âme;
Sa voix disait : | « Allons ! » et j'allais,
Les crins flottants | aux vents, l'œil en flamme,
J'allais bravant | mitraille et boulets.
Les larmes du cheval du reître. — VAN HASSELT.

L'alouette a pris | son vol dans l'air,
Dans l'azur du ciel | si pur, si clair,
Elle vole, vole, vole.
Et voilà qu'au fond | des bois là-bas
Les échos s'en vont | chantant tout bas
Son doux rythme qui grisaille.
L'alouette. — VAN HASSELT.

La barque suivait | sur l'eau profonde
Le cours du Rhin,
Les brises gonflaient | sa voile blonde
Dans l'air serein.
Vous seule. — VAN HASSELT.

Le vers trimètre de neuf syllabes est d'un rythme agréable et d'une traduction musicale facile. Malheureusement il est *monorythme :* de là, la rareté de son emploi en poésie.

Pour une pièce d'une certaine étendue, rien n'empêche d'alterner ou de mélanger les diverses formes de l'ennéasyllabe, de vers à vers, ou de strophe à strophe, pourvu que cette diversité ne soit pas établie d'une façon arbitraire, qu'elle soit réglée par la pensée même, et qu'il en jaillisse une certaine symétrie générale.

Un frais ruisseau ! gémit dans les bois
Sous les feuil | les muet | tes des aunes,
Les doux oiseaux | écoutent sa voix;
Et les fleurs | purpuri | nes et jaunes,
Sa voix qui chante | et pleure parfois
Sous les feuil | les muet | tes des aunes.

Sous les feuilles des aunes. — VAN HASSELT.

ANDRÉ VAN HASSELT nous a fait connaitre dans ses remarquables ÉTUDES RYTHMIQUES, toute la richesse du vers de neuf syllabes s'alliant d'ailleurs parfaitement bien avec toutes les mesures.

Il est à regretter, par exemple, que Victor Hugo, dans sa délicieuse pièce des *Djinns,* après avoir écrit des strophes composées de vers de deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit syllabes, ait passé immédiatement au vers classique de dix, et n'ait jamais daigné se servir de celui de onze. Ce n'est pas chez ce poète que l'on devait s'attendre à trouver cet asservissement aux routines classiques.

Nous y avons suppléé par les études de Van Hasselt dont l'intimité avec le chef de l'école romantique est assez connue. Victor Hugo tenait en haute estime ce jeune et vigoureux poète, le premier et le plus cher de nos poètes, qui restera notre plus belle gloire poétique; sa cause est gagnée et ses œuvres occuperont toujours la place d'honneur dans notre bibliothèque. Le disciple a donc bien pu compléter le maitre.

ARTICLE V

Rythmes de l'octosyllabe

La période rythmique de huit syllabes est naturellement bien cadencée, d'une harmonie et d'une symétrie parfaite. Elle est d'une souplesse admirable. Les cadences peuvent se déplacer à volonté.

Toutefois sa facture reste délicate, malgré les apparences contraires : les cadences devant toujours s'adapter aux divisions de la pensée. On en peut citer de magnifiques strophes de Victor Hugo.

On trouvera plus loin suffisamment d'exemples du vers de huit syllabes pour nous dispenser d'en donner ici. Transcrivons toutefois un exemple de strophe de dix vers sur ce rythme.

Malheur à l'enfant de la terre
Qui, dans ce monde injuste et vain,
Porte en son âme solitaire
Un rayon de l'esprit divin!
Malheur à lui! l'impure envie
S'acharne sur sa noble vie,
Semblable au vautour éternel;
Et, de son triomphe irritée,
Punit ce nouveau Prométhée
D'avoir ravi le feu du ciel!

Le Génie. — ODES ET BALLADES.

ARTICLE VI

Rythmes de l'heptasyllabe

Autant le vers de huit syllabes trouve naturellement son centre rythmique, autant le vers de sept syllabes est instable. Ses cadences se déplaçant facilement, elles produisent un vers assez tourmenté, vu surtout le nombre impair de ses syllabes.

La composition de cette période syllabique est donc assez difficile et exige du poète beaucoup d'art et de science dans son emploi. On en trouvera des exemples plus loin.

Don Rodrigue est à la chasse
Sans épée et sans cuirasse
Un jour d'été, après-midi,
Sous la feuillée et sur l'herbe
Il s'assied, l'homme superbe,
Don Rodrigue le hardi.

Si jusqu'à l'heure venue,
J'ai gardé ma lance nue,
C'est que je voulais, bourreau,
Que vengeant la renégate,
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.

Romance mauresque. — ORIENTALES.

ARTICLE VII

Rythmes de l'hexsyllabe

Ce vers a un centre rythmique. La césure intérieure est d'autant plus sensible qu'elle avance vers la rime. Exemples :

Si je n'étais captive
J'aimerais ce pays,
Et cette mer plaintive,
Et ces champs de maïs,
Et ces astres sans nombre,
Si le long du mur sombre
N'étincelait dans l'ombre
Le sabre des spahis.

Dans ce palais de fées
Mon cœur, plein de concerts,
Croit, aux voix étouffées
Qui viennent des déserts,
Entendre les génies
Mêler les harmonies
Des chansons infinies
Qu'ils chantent dans les airs.

La captive. — OR

Amis, loin de la ville,
Loin des palais de roi,
Loin de la cour servile,
Loin de la foule vile,
Trouvez-moi, trouvez-moi,

Aux champs où l'âme oisive
Se recueille en rêvant,
Sur une obscure rive
Où du monde n'arrive
Ni le flot, ni le vent,

Quelque asile sauvage,
Quelque abri d'autrefois,
Un port sur le rivage,
Un nid sous le feuillage,
Un manoir dans les bois!

Rêves. — ODES.

L'hexsyllabe est d'un rythme facile; il exige pourtant un soin spécial dans l'adaptation des cadences aux sentiments.

ARTICLE VIII

Rythmes du pentésyllabe

Le rythme du vers de cinq syllabes est essentiellement instable. Il peut se répartir sur deux distinctions musicales, ou sur une seule.

C'est au poète à choisir le mode le plus convenable pour traduire les émotions de son âme : d'expression lente sur deux distinctions musicales et d'expression rapide sur une seule.

Victor Hugo a fait du pentésyllabe un admirable emploi dans une pièce que nous citons tout entière.

Quels sont ces bruits sourds?
Ecoutez vers l'onde
Cette voix profonde
Qui pleure toujours
Et qui toujours gronde,
Quoiqu'un son plus clair
Parfois l'interrompe... —
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.

Comme il pleut ce soir!
N'est-ce pas, mon hôte?
Là-bas, à la côte,
Le ciel est bien noir,
La mer est bien haute!
On dirait l'hiver;
Parfois on s'y trompe... —
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.

Oh! marins perdus!
Au loin, dans cette ombre,
Sur la nef qui sombre,
Que de bras tendus
Vers la terre sombre!
Pas d'ancre de fer
Que le flot ne rompe. —
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.

Nochers imprudents!
Le vent dans la voile
Déchire la toile
Comme avec les dents!
Là-haut pas d'étoile!
L'un lutte avec l'air,
L'autre est à sa pompe. —
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.

C'est toi, c'est ton feu
Que le nocher rêve,
Quand le flot s'élève,
Chandelier que Dieu
Pose sur la grève,
Phare au rouge éclair
Que la brume estompe! —
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.
Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir. — VOIX INTÉRIEURES.

ARTICLE IX

Rythmes du tétrasyllabe

Ce vers a une coupe régulière et carrée; il s'emploie seul assez difficilement. Il suffit cependant pour constituer une période strophique. Victor Hugo s'en est bien servi dans les *Djinns*. Outre la cadence forte de la rime, nous y remarquons une cadence faible intérieure.

Si le sens est sensiblement suspendu après une tonique, ce vers obtient deux accents *rythmiques* et forme deux distinctions musicales. Exemple :

J'ai perdu mon père et ma mère.
Mon premier-né, bien jeune, hélas!
Et pour moi la nature entière
Sonne le glas.
. . . . . .
J'ai des pleurs à mon œil qui pense,
Des trous à ma robe en lambeau;
Je n'ai rien à la conscience;
Ou ! vre, tombeau.
En frappant à une porte. — II. CONTEMPLATIONS.

Cette césure importante sur une muette est analogue aux cas que nous avons déjà rencontrés dans les vers brisés de douze syllabes. Elle forme *trou* dans le vers.

ARTICLE X

Rythmes du trissyllabe

Ce vers suffit à la rigueur comme unité rythmique. Victor Hugo a composé dans cette forme une ballade de trente-deux strophes. L'imiter serait périlleux. Quelques strophes, quelques vers de cette mesure, c'est charmant. Il faut savoir joliment bien son métier de poète pour que ces mesures ne deviennent pas monotones et fastidieuses, quand elles sont trop nombreuses ou trop fréquentes.

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris.
Le pas d'armes du roi Jean. — BALLADES.

Ordinairement les vers de trois syllabes, de deux syllabes et d'une syllabe se mélangent à d'autres mesures.

ARTICLE IX

Rythmes du dissyllabe

Ce vers ne suffit que très difficilement pour constituer une unité rythmique. Il se mélange de préférence avec d'autres mesures. Les *Djinns* de Victor Hugo contiennent cependant deux strophes en vers de deux syllabes. Voir p. 86.

ARTICLE XII

Rythmes du monosyllabe

Le vers d'une syllabe semble ne pouvoir constituer une unité rythmique : sauf dans les pièces de fantaisie.

Il se mélange donc avec d'autres mesures, et avec avantage s'il est vivement jeté et inattendu. Il entraîne avec lui très facilement la cadence forte de la rime, si le sens n'est pas suffisamment suspendu après celle-ci. Lui-même doit toujours être le lieu d'une cadence forte.

Quand le vers monosyllabe rime avec le vers précédent, il est appelé *vers à écho,* ou plutôt, poésie *couronnée.*

Victor Hugo a construit sur ce système toute une ballade de cinquante strophes.

Daigne protéger notre chasse,
Chasse
De monseigneur Saint-Godefroi,
Roi!

Si tu fais ce que je désire,
Sire,
Nous t'édifierons un tombeau,
Beau.

La chasse du Burgrave. — BALLADES.

CHAPITRE VIII

Appropriation des périodes rythmiques chez Victor Hugo

Victor Hugo s'est rarement trompé dans le choix des mètres.

Premièrement, c'est pour lui une question de composition intime, qu'il résout d'après la loi générale. Les éléments rythmiques variant d'une à six syllabes, il les forme de façon à marquer bien la marche de la pensée.

Les accents rythmiques mobiles, il les place librement où leur apparition correspond le mieux à l'expression et à la division de la pensée.

Les accents toniques jouent partout leur rôle important mais secondaire, en introduisant une cadence accessoire.

Secondement, son vers en général revêt des allures particulières qu'il trahit par le plus ou le moins de vivacité imprimée au débit.

C'est ainsi que chacune des unités métriques se fait

désirer d'après la nature du développement, le genre de pensées ou de sentiments, la tournure à donner aux objets et aux choses, et l'impression à laisser chez le lecteur. Si la pensée vient à changer au cours d'un morceau, Victor Hugo change d'unité métrique.

L'exception prouve la règle. Par exemple, on aurait désiré une autre mesure pour la deuxième partie du morceau : *Dans l'église de...,* CHANTS DU CRÉPUSCULE. Après la peinture du calme, celle de l'agitation. Donc, après des vers à petite vitesse, d'allure lente, des vers à plus grande vitesse, d'allure plus rapide, le mouvement étant différent.

De même, dans *Moïse sur le Nil,* des ODES ET BALLADES. C'est une idylle pour la majeure partie, qui s'élève au ton de l'ode dans les accents prophétiques célébrant la venue du Messie et la délivrance d'Israël et du monde. Il semble bien qu'un mètre différent s'imposait au poète pour la gentille description d'une matinée par Iphis, pour le récit touchant de Moïse sauvé des eaux par la fille des Pharaons, et pour les strophes lyriques de la fin.

Ce sont là des rares cas où Victor Hugo s'est trompé.

Ce serait une grande erreur de juger de la vitesse d'un vers d'après le nombre de ses syllabes. Ainsi un vers de cinq syllabes, par cela seul qu'il est de cinq syllabes, ne sera pas estimé plus rapide qu'un vers de douze syllabes, toute proportion gardée.

En effet, la vitesse d'un vers quelconque, c'est-à-dire le degré de lenteur ou de rapidité à tenir dans une bonne interprétation par la lecture, dépend du nombre d'accents rythmiques à répartir dans le vers.

Cette règle est aisée à comprendre. Rappelons-nous que le temps expiratoire admis chez l'homme vaut régulièrement vingt-quatre croches ou brèves, à répartir sur quatre mesures, celles-ci marquées exactement par les accents rythmiques. Trois groupes rythmiques correspondent donc à trois divisions ou au temps expiratoire de la valeur de dix-huit brèves; deux éléments rythmiques correspondent à deux divisions ou au temps expiratoire de la valeur de douze brèves; un élément rythmique correspond à une division ou au temps expiratoire de la valeur de six brèves.

Dès lors, la quantité de vitesse s'accroît d'autant qu'il faut prononcer plus de syllabes en moins de temps, c'est-à-dire sur un plus petit nombre de temps et de divisions marquées par les accents rythmiques, et vice-versa.

Le vers de cinq syllabes avec un accent rythmique, donc sur une mesure, sera un vers très rapide; par contre, le vers de quatre syllabes avec deux accents rythmiques, donc sur deux mesures, sera un vers excessivement lent.

A ce point de vue, nous pouvons établir l'échelle suivante, allant du vers le plus rapide au vers le plus lent :

1°	Cinq syllabes, un accent rythmique	5/1
	Dix syllabes, deux accents rythmiques	10/2
2°	Neuf syllabes, deux accents rythmiques. . . .	9/2
3°	Quatre syllabes, un accent rythmique	4/1
	Huit syllabes, deux accents rythmiques	8/2
	Douze syllabes, trois accents rythmiques . . .	12/3
4°	Onze syllabes, trois accents rythmiques. . . .	11/3
5°	Sept syllabes, deux accents rythmiques	7/2
6°	Dix syllabes, trois accents rythmiques	10/3
7°	Trois syllabes, un accent rythmique.	3/1
	Six syllabes, deux accents rythmiques	6/2
	Neuf syllabes, trois accents rythmiques. . . .	9/3
	Douze syllabes, quatre accents rythmiques. . .	12/4
8°	Onze syllabes, quatre accents rythmiques . . .	11/4
9°	Cinq syllabes, deux accents rythmiques. . . .	5/2
10°	Quatre syllabes, deux accents rythmiques . . .	4/2

Ceci n'est encore qu'une répartition théorique des syllabes et des temps. Après cela, ce qui importe en réalité, c'est d'évaluer l'unité de temps ou sa durée d'après l'idée exprimée. On obtiendra ainsi, approximativement du moins, le degré de lenteur ou de rapidité à tenir dans la composition et dans la lecture. — D'après BECQ DE FOUQUIÈRES.

Nous avons cité plus haut, p. 86, la pièce des *Djinns* comme exemple des diverses mesures employées par Victor Hugo en dehors de l'alexandrin. Cette variété de mètres dans une même pièce a ici sa raison d'être et produit un effet très pittoresque.

Le poète veut peindre l'arrivée et la fuite des *Djinns,* ces génies malfaisants des Arabes et des Persans, la plupart laids et monstrueux, dont le passage cause en Asie tant de frayeurs aux femmes et aux enfants. Ils étaient, selon les traditions, des Solimans ou monarques de la terre avant Adam. Révoltés contre Dieu, ils furent chassés à l'extrémité du monde et frappés de malédiction. Ils sont la cause de tout le mal qui arrive sur la terre.

Victor Hugo retrace l'approche de ces esprits fantastiques en mesures croissantes : 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 syllabes, et fait entendre par des vers décroissants le bruit de la troupe qui s'éloigne : 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 syllabes.

Tout dort dans le vers de deux syllabes; le bruit naît dans celui de trois, il augmente, il approche, il éclate et devient un étrange vacarme en passant par les vers de quatre, cinq, etc.; puis commence à s'éloigner, et décroît, et s'enfuit, et s'efface, à mesure que les vers des stances vont en diminuant.

Le sens musical de Victor Hugo s'accuse dans ce crescendo et ce decrescendo de mesures avec un raffinement de facture qui en fait une pièce si originale, chef-d'œuvre d'industrie lyrique. On peut discuter la poésie. Reconnaissons du moins l'habileté de main du versificateur, qui éclate d'ailleurs également d'un bout à l'autre des BALLADES et des ORIENTALES.

Qui n'admirerait dans ce dernier recueil *Feu du Ciel* et les *Adieux de l'hôtesse Arabe?* Et, dans le premier, *La chasse du Burgrave* et *Le pas d'armes du roi Jean?*

Tours de force rythmiques, diront les uns; misère de fond, diront les autres!..

La vérité, au point de vue où nous sommes, c'est que Victor Hugo a conquis dès la première heure la toute première place dans son art par la supériorité même de sa technique.

Il a cultivé à la perfection toutes les formes de la virtuosité; procédant comme les maîtres musiciens, les BACH et les BEETHOVEN, il a voulu posséder à fond tous les secrets de son métier où personne encore n'a réussi à le surpasser.

Ces remarques faites, il serait banal et peu scientifique de répéter avec tant d'autres que tel ou tel vers convient davantage à la chanson, à l'ode, à la satire, à la fantaisie, au drame, etc.

Chaque espèce de vers porte son cachet spécial, et son mouvement étant bien compris d'après le nombre d'accents rythmiques qu'on y fait surgir, le poète n'a plus qu'à se laisser guider par l'harmonie chantante qu'il entend en lui pour trouver l'exacte expression des sentiments qu'il veut

rendre, et produire la sensation des battements internes qui secouent son être.

Si une mesure de vers ne suffit pas à la traduction de sa pensée, il devra observer avec soin dans le mélange des périodes le nombre d'accents rythmiques auquel il arrive, afin que l'ensemble ne paraisse jamais d'une allure boiteuse. Il se fait qu'on éprouve cette sensation ; la simple audition suffit quelquefois à nous convaincre de la mauvaise facture des vers ; nous savons maintenant, artistes et amateurs, comment vérifier l'exactitude de cette impression. Il faut toujours que nous arrivions à un ensemble de mesures en rapport parfait avec la période mélodique de l'unité de mesure fondamentale.

Au chapitre IX^e^, viendront les renseignements particuliers pour le choix et le mélange des mètres.

Etudions auparavant les ressources *harmoniques* de Victor Hugo.

CHAPITRE IX

L'harmonie chez Victor Hugo

Il ne peut être question dans ce chapitre de l'harmonie envisagée dans sa notion la plus simple, et définie au chapitre du vers en général, p. 33.

Nous voulons examiner les conditions d'harmonie auxquelles le vers de Victor Hugo est particulièrement assujetti dans le choix général des consonances et dans les rapports les plus intimes possibles entre l'idée et son expression.

Il y a bien encore l'harmonie *imitative,* matérielle, aisée à produire, qui surgit des éléments mêmes de la parole, pour imiter un son, un bruit, par le rapprochement de certaines syllabes considérées comme *sons :* chose qui se retrouve dans toutes les langues dont l'homme a reçu le secret, et qui se nomme aussi *onomatopée,* ou représentation de sensations physiques : *la scie grince, le brouhaha.*

— Une ville géante assise sur le bord
Baignait dans l'eau ses pieds de pierre
— Transparent comme l'eau qui s'égaye et qui brille
— Et les immenses nuits des pôles étoilés
— Les lourds canons roulant sur le pavé des villes
— Le bruit des lourds canons roulant vers Austerlitz
— Lorsque le régiment des hallebardiers passe
— Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt.

On sent ici la traduction des sensations physiques.

Mais la constitution harmonique des vers dépend de tout autre chose encore que des vulgaires phénomènes d'harmonie imitative, qu'on recherche trop habituellement. Elle procède davantage de l'imagination et traduit d'une façon plus intense et plus sensationnelle l'impression produite sur l'esprit. Elle s'assimile les éléments prosodiques de notre langue et détermine les meilleurs moyens de reproduction par la *combinaison* ou l'*harmonie des sons et des parties*.

Comme nous l'avons appris dans tout ce qui précède, le principe premier du langage rythmé est l'*émotion*, et le vers doit se former en concordance exacte avec elle, s'il veut remuer nos idées et nos sentiments et correspondre par ses qualités agréables aux lois harmoniques de notre organisme.

En particulier, le langage mesuré, pour satisfaire à notre besoin mystérieux de rappels et d'alternances, doit exercer sur nous une influence *auditive* et *motrice* sans cesse renouvelée et bien équilibrée, capable de fixer la mémoire et de charmer notre oreille.

Les *cadences prosodiques* dans toute leur variété calculée et mesurée, et le *choc régulier de la rime*, dont le vrai rôle est de fixer le rythme, y concourent *principalement* de la façon la plus exacte et la plus certaine.

C'est dire que le *rythme poétique* ne se contente pas de ces ressources assez savantes mais naturelles, de la *cadence* et de la *rime;* il profite encore, — et il avait profité en tout

premier lieu, — de certains *rappels* obstinés de voyelles ou de consonnes, ou de voyelles et de consonnes à la fois, et de leurs *alternances* dans les différentes parties du vers, comme aussi de l'*évolution euphonique* de la parole.

Le plus souvent les temps *forts* provoquent ces sensations et ils s'en enrichissent, pour marquer mieux les divisions de la pensée et du sentiment et faciliter la mémoire.

Telle est la justification scientifique des *assonances* et des *allitérations,* et c'est par là qu'elles se rattachent, de même que la rime et le rythme, à l'harmonie du langage mesuré comme partie intégrante du rythme.

Il en est ainsi — mais à un degré moindre — de l'*euphonie générale* de la parole mesurée.

Autant de problèmes harmoniques qui relèvent immédiatement de cette faculté complexe mais précieuse du poète, qui s'appelle le *goût,* c'est-à-dire, le sentiment vif et précis des convenances, capable de régler dans la composition les forces rivales de l'imagination, de la sensibilité et de la raison. « Le goût, c'est la raison du génie. » — VICTOR HUGO. *Préf. de Cromwell.*

ARTICLE Ier

L'harmonie dans les sons

L'*harmonie dans les sons* est à deux degrés. Elle reposera sur une *sensation surtout auditive* où l'oreille ne trouvera rien de choquant, de désagréable, et dont profitera le rythme; — ou bien, sur une *sensation auditive et motrice* déjà en rapport direct avec l'association des idées et des sentiments exprimés dans le vers. A ce titre, l'*allitération,* l'*assonance* et l'*allitération assonancée* jouent le rôle prépondérant dans l'harmonie des sons.

§ Ier. — Collision des accents. — Hiatus

1° Victor Hugo ne se permet jamais la rencontre dure de deux sons dans les éléments rythmiques du vers. Il y évite la collision des syllabes accentuées parce qu'il ne s'y trouve pas la plus petite place pour une césure simple.

Cette règle est générale et conforme au but de la poésie qui est de plaire à l'oreille, d'être *euphonique*, et non de présenter un assemblage de signes grammaticaux où l'œil retrouve l'application de certaines théories arbitraires et absolues;

2° Singulier *tic* pourtant que Victor Hugo a contracté, assez bizarre en vérité dans notre langue et qui fatigue extraordinairement : c'est d'accoler deux substantifs dont l'un fait fonction et figure d'adjectif, au grand déplaisir de l'oreille révoltée de cet accouplement : *coq-matin, océan-création, écume-populace, biche-illusion, grelot-monde, cheval-Brunehaut, pavé-Frédégonde, homme-chèvre, homme-sépulcre, maisons-tanières, temple-sépulcre, pontife-bourreau, dogue-liberté, hibou-trahison, rocher-hydre, torrent-reptile, chèvre-pieds, plaine-paradis,* etc., etc. Les meilleures inspirations de la seconde période de ses œuvres en sont gâtées;

3° Deux voyelles fortes se rencontrent, l'une finale d'un mot, l'autre initiale du mot suivant : le temps d'arrêt qui en résulte dans la prononciation est l'*hiatus*.

La délicatesse de l'oreille suffit à prohiber des consonances de ce genre, surtout dans le corps d'un élément rythmique.

Si Victor Hugo avait lu Vaugelas, au lieu de lui tirer la langue, il aurait su éviter des hiatus, dont l'instinct poétique ne l'a pas toujours préservé.

Observons qu'un hiatus sera toujours fort adouci par une césure disjonctive permettant un arrêt appréciable

de la voix entre les deux voyelles qui ne s'élident pas : ce qui arrivera très facilement entre deux éléments rythmiques;

4° Reconnaissant que la rime est une harmonie, les poètes de l'école moderne recommandent d'y donner un soin tout particulier. Pourquoi dès lors nuire à l'effet de cette harmonie en accolant à la rime de ces sons durs dont la présence serait, malgré un repos complet, bannie de l'intérieur du vers?

Dans le cas d'enjambement, la chose est absolument insupportable, comme dans ces vers de Victor Hugo :

> Voilà la chose; elle est toute simple; ils n'ont eu
> Affaire qu'à ce vieux misérable imbécile.

§ II. — Assonance. — Allitération

L'*assonance*, contrairement à la rime, est suffisamment caractérisée par une *parité de voyelles* plus ou moins grande.

La rime ayant un usage rythmique exact et précis, il faut éviter que l'assonance fasse trop apparemment double emploi avec elle à l'intérieur du vers et surtout à la césure médiane.

Cette règle admet d'ailleurs des tempéraments. Au goût du poète à décider. Nous ne condamnons donc rien *à priori* sous ce rapport.

En effet, qui n'admirerait ces beaux vers sur le *crucifix*, où Victor Hugo use de ce moyen pour appuyer sur la pensée et la mettre en relief ?

> Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.
> Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit.
> Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit.
> Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.
>
> *Ecrit au bas d'un crucifix.* — I. Contemplations.

L'*allitération* est la *répétition des mêmes consonnes qui caractérisent chaque syllabe.*

Ces moyens puissants d'expression, Victor Hugo s'en est admirablement servi dans un continuel accord secret entre son langage et le sentiment qui l'anime.

« L'art de s'exprimer par des *phrases musicales,* de se faire comprendre par l'oreille autant que par l'esprit, et même avant que l'esprit ait entendu, il l'a eu tout de suite d'instinct, en perfection.

» Pour lui, les mots n'ont pas tous la même valeur : celui-ci est sourd et triste, celui-là gai et chantant, et entre ces extrêmes, il trouve un degré infini de nuances intermédiaires. » — FAGUET.

On peut le dire sans craindre de se tromper, Victor Hugo a possédé dans un degré éminent le sentiment de la *valeur des sons considérés en eux-mêmes.*

Il a une science consommée de cette symphonie voilée des mots, écho des vibrations harmonieuses qui s'éteignent pour faire place à d'autres qui renaissent au grand plaisir de l'oreille.

Lisez-le, et c'est par milliers que vous rencontrerez des exemples d'assonances et d'allitérations.

Plus spécialement : 1° Victor Hugo sait que chaque voyelle a dans le langage un *timbre* particulier, tenant à la prédominance de tel ou tel *harmonique* de hauteur définie coexistant avec le son fondamental (HELMHOLTZ); qu'en général *a, o, oi, è* très ouvert, ont quelque chose de large et de triomphant, de fier et de vibrant; — *i* et *u,* notes claires et hautes, respirent une douceur pénétrante ou la tristesse; — les diphtongues amènent avec elles un son large et plein qui trahit l'exaltation, l'intensité et la véhémence des sentiments; — *a, á, o, ó, e, é, è, ê, ai, eu, œu,* sont des voyelles pures; *ou, an, in, on, un, au, eau,* sont des voyelles sourdes, — dont il suit admirablement l'effet de

leur concours pour donner toute sa valeur à un chant, toute sa couleur;

2° Victor Hugo s'entend tout aussi bien à combiner, par des rappels ou des rapprochements, des consonnes de même nature ou de même intensité et de nature différente, pour faire saillir l'impression ou le relief du langage : — labiales explosives : *p, b;* aspirées : *f, v, w;* — dentales explosives : *t, d;* aspirées : *c* doux, *s, x, z;* — palatales explosives : *c* dur, *k, q, g;* aspirées : *ch, j;* — gutturale : *h;* — linguales et nasales refluentes : *r, l, ll* mouillées, *m, n, gn* mouillés.

« Il est à remarquer que pour des *effets puissants,* l'*allitération* se produit au *temps fort,* à la syllabe rythmique; pour des *effets dégradés,* au *temps faible.* » — BECQ DE FOUQUIÈRES.

Quelques exemples nous permettront de nous rendre compte de ces ressources harmoniques, tous tirés de l'*Expiation* et des *Pauvres gens.*

A. *Allitérations*

La soli*t*ude, *v*aste, é*p*ou*v*an*t*able à *v*oir
*P*ar*t*out app*a*raissait, muette venge*r*esse,
Le *c*iel fai*s*ait *s*ans *b*ruit a*v*ec la neige é*p*aisse
Pour *c*ette im*m*ense ar*m*ée un im*m*ense linceul...
A*v*ec des *c*ris *p*areils aux *v*oix des *v*autours chauves,
D'horribles esca*d*rons, *t*our*b*illons *d*'hommes *f*auves.
*T*oute une armée ainsi *d*ans la nuit se per*d*ait
L'em*p*e*r*eur é*t*ait là, *d*e*b*out, qui *r*egar*d*ait...
La *p*âle *m*ort *m*êlait les sombres *b*ataillons.
D'un côté c'est l'Eu*r*ope et de l'autre la F*r*ance.
Choc sanglant! des hé*r*os Dieu trom*p*ait l'es*p*é*r*ance;
*T*u *d*è*s*er*t*ais, vic*t*oire, et le *s*ort é*t*ait las...
Chas*s*é vingt *r*ois, pas*s*é les Alpes et le *R*hin,
Et leur âme chan*t*ait *d*ans les clai*r*ons *d*'ai*r*ain!..
Le *c*entre du *c*om*b*at, *p*oint obs*c*ur où tres*s*aille
La mêlée, e*ff*royable et *v*i*v*ante *b*rous*s*aille,

Et parfois l'horizon, sombre comme la mer.
Soudain, joyeux, il dit : Grouchy ! — C'était Blûcher !
L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme,
La mêlée en hurlant grandit comme une flamme...
(La plaine) Ne fut plus dans les cris des mourants qu'on égorge
Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge ;
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient, ou se couchaient comme des épis mûrs,
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes...
Derrière un mamelon la garde était massée !
La garde, espoir suprême et suprême pensée !..
Et lanciers, grenadiers aux guêtres de coutil,..
Cuirassiers, canonniers qui traînaient des tonnerres,
Portant le noir colback ou le casque poli...
Saluèrent leur dieu debout dans la tempête...
La garde impériale entra dans la fournaise...
Sous les sombres canons crachant des jets de soufre,
Voyait, l'un après l'autre, en cet horrible gouffre,
Fondre ces régiments de granit et d'acier,
Comme fond une cire au souffle d'un brasier...
Sauve qui peut ! affront ! horreur ! toutes les bouches
Criaient ; à travers champs, fous, éperdus, farouches,
Comme si quelque souffle avait passé sur eux,
Parmi les lourds caissons et les fourgons poudreux,
Roulant dans les fossés, se cachant dans les seigles,
Jetant shakos, manteaux, fusils, jetant les aigles,
Sous les sabres prussiens, ces vétérans, ô deuil !
Tremblaient, hurlaient, pleuraient, couraient ! — En un clin [d'œil,
Comme s'envole au vent une paille enflammée,
S'évanouit ce bruit qui fut la grande armée,
Et cette plaine, hélas ! où l'on rêve aujourd'hui,
Vit fuir ceux devant qui l'univers avait fui !
Quarante ans sont passés, et ce coin de la terre,
Waterloo, ce plateau funèbre et solitaire...
Le destin prit des clous, un marteau, des carcans...
Des voiles s'enfuyant comme l'espoir qui passe...
Les aigles qui passaient ne le connaissaient pas.
Les rois, ses guichetiers, avaient pris un compas,
Et l'avaient enfermé dans un cercle inflexible.
Il expirait. La mort de plus en plus visible
Se levait dans sa nuit et croissait à ses yeux
Comme le froid matin d'un jour mystérieux.

Son âme palpitait, déjà presque échappée.
Un jour enfin il mit sur son lit son épée,
Et se coucha près d'elle, et dit : c'est aujourd'hui !
On jeta le manteau de Marengo sur lui...
Ses batailles du Nil, du Danube, du Tibre,
Se penchaient sur son front; il dit : Me voici libre !
Je suis vainqueur! Je vois mes aigles accourir ! —
Et, comme il retournait sa tête pour mourir,..

Quand l'eau profonde monte aux marches du musoir
Et fait râler d'horreur les agrès effarés.
Sent fondre et s'enfoncer le bâtiment qui plonge,
Il sent s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme et songe...
Plus tard quand ils seront près du père et partis.
Tu diras en pleurant : Oh ! s'ils étaient petits !..
J'ai cousu, j'écoutais la mer comme un tonnerre.

B. *Assonances*

Nous signalerons les assonances aux syllabes *rythmiques*. Il sera facile de découvrir celles qui se rencontrent en outre aux syllabes *toniques* et *atones*. Reprenons tous les exemples d'allitérations.

La solitu | de, vaste, | épouvantable | à voir
Partout | apparaissait, | muet | te vengeresse.
Le ciel | faisait sans bruit | avec la neige | épaisse
Pour cette immense | armée | un immen | se linceul...
Avec des cris | pareils | aux voix | des vautours chauves,
D'horri | bles escadrons, | tourbillons | d'hommes fauves..
Toute une armée | ainsi | dans la nuit | se perdait
L'empereur | était là, | debout, | qui regardait...
La pâle mort | mêlait | les som | bres bataillons.
D'un côté | c'est l'Europe | et de l'au | tre la France.
Choc sanglant ! | des héros | Dieu | trompait l'espérance;
Tu désertais, | victoire, | et le sort | était las...
Chassé vingt rois, | passé les Al | pes et le Rhin.
Et leur â | me chantait | dans les clairons | d'airain !..
Le cen | tre du combat, | point obscur | où tressaille

La mêlée, | effroyable | et vivan | te broussaille,
Et parfois | l'horizon, | som | bre comme la mer,
Soudain, joyeux, | il dit : | Grouchy! | — C'était Blücher!
L'espoir | changea de camp, | le combat | changea d'âme,
La mêlée | en hurlant | grandit | comme une flamme.
(La plaine) Ne fut plus | dans les cris | des mourants | qu'on égorge,
Qu'un gouf | fre flamboyant, | rou | ge comme une forge;
Gouffre | où les régiments, | comme des pans | de murs,
Tombaient, | ou se couchaient | com | me des épis mûrs
Les hauts | tambours-majors | aux pana | ches énormes,..
Derrière | re un mamelon | la garde | était massée!
La garde, | espoir suprême | et suprê | me pensée!..
Et lanciers, | grenadiers | aux guê | tres de coutil...
Cuirassiers, | canonniers | qui traînaient | des tonnerres,
Portant | le noir colback | ou le cas | que poli...
Saluè | rent leur dieu | debout | dans la tempête...
La garde | impériale | entra | dans la fournaise...
Sous les som | bres canons | crachant | des jets de soufre,
Voyait | l'un après l'autre, | en cet horri | ble gouffre,
Fon | dre ces régiments | de granit | et d'acier,
Comme fond | une cire | au souf | fle d'un brasier...
Sauve qui peut! | affront! | horreur! | toutes les bouches
Criaient : | à travers champs, | fous, | éperdus, farouches,
Com | me si quelque souffle | avait passé | sur eux,
Parmi | les lourds caissons | et les fourgons | poudreux,
Roulant | dans les fossés, | se cachant | dans les seigles,
Jetant shakos, | manteaux. | fusils, | jetant les aigles,
Sous les sa | bres prussiens, | ces vétérans, | ô deuil?
Tremblaient, hurlaient, | pleuraient, couraient! | — En un clin [d'œil,
Comme s'envole | au vent | une paille | enflammée,
S'évanouit | ce bruit | qui fut | la grande armée,
Et cette plaine, | hélas, | où l'on rêve | aujourd'hui,
Vit fuir | ceux devant qui | l'univers | avait fui!
Quarante ans | sont passés, | et ce coin | de la terre,
Waterloo, | ce plateau | funèbre | et solitaire,..
Le destin | prit des clous, | un marteau, | des carcans...
Des voiles | s'enfuyant | comme l'espoir | qui passe...
Les ai | gles qui passaient | ne le connaissaient pas.
Les rois, | ses guichetiers, | avaient pris | un compas
Et | l'avaient enfermé | dans un cercle | inflexible.
Il expirait. | La mort | de plus en plus | visible
Se levait | dans sa nuit | et croissait | à ses yeux

Com | me le froid matin | d'un jour | mystérieux.
Son **â** | me palpit**ait**, | déj**à** | presque échapp**ée**,
Un jour enf**in** | il m**it** | sur son l**it** | son épée,
Et se coucha | près d'elle, | et d**it** : | c'est aujourd'h**ui** !
On jeta | le mant**eau** | de Mareng**o** | sur lui...
Ses batail | les du N**il**, | du Danu | be, du T**i**bre,
Se penchaient | sur son front; | il d**it** : | Me voici l**i**bre !
Je suis vainqueur ! | Je vois | mes ai | gles accourir ! —
Et, | comme il retourn**ait** | sa t**ê** | te pour mourir...

Quand l'eau prof**on** | de m**on** | te aux m**ar** | ches du mus**oir**...
Et fait râl**er** | d'horreur | les agr**ès** | effar**és**...
Sent f**on**dre | et s'enfoncer | le bâtiment | qui pl**on**ge,
Il sent s'ouvr**ir** | sous l**ui** | l'ombre et l'ab**î**me, | et songe..
Plus tard | quand ils seront | près du père | et partis,
Tu dir**as** | en pleur**ant** : | Oh ! | s'ils étaient petits !..
J'ai cousu, | j'écout**ais** | la m**er** | comme un tonn**er**re.

C. *Allitérations assonantes*

Partout appa**rais**sait, muette venge**res**se...
Choc sanglant ! des héros Dieu trom**pait** l'es**pé**rance...
Tu déser**tais**, victoire, et le sort é**tait** las...
Et parfois l'hori**zon som**bre comme la mer...
La mêlée en hur**lant** grandit comme une f**lam**me...
Cuirassiers, canon**niers** qui traî**naient** des ton**ner**res...
Roulant dans les fos**sés**, se ca**chant** dans les **sei**gles,
Jetant **sha**kos, manteaux, fusils, jetant les aigles...
Trem**blaient**, hur**laient**, pleu**raient**, cou**raient**.
[— En un clin d'**œil**
Quarante ans sont passés et ce coin de la **ter**re
Wa**ter**loo, ce plateau funèbre et soli**tai**re...
Les aigles qui **pas**saient ne le **con**nais**saient pas**.
Les rois, ses guichetiers, avaient pris un **com**pas...
Et fait râler d'horreur les ag**rès** effa**rés**...
Sent fondre et **s'enfon**cer le bâtiment qui plonge,
Il **sent s'ou**vrir **sous** lui l'ombre et l'abîme, et songe...
Tu di**ras** en pleu**rant** : oh ! s'ils étaient petits !..
J'ai **cou**su, j'é**cou**tais la mer comme un tonnerre.

Ces *harmonies* se produisent quelquefois dans une *suite de vers* et dans une *suite de rimes*.

Il y aurait encore bien des remarques à faire sur l'emploi des assonances et des allitérations.

Plutôt, qu'on veuille bien se donner la peine de parcourir dans tous ses détails le passage suivant de l'*Expiation :* allitérations assonancées, assonances aux syllabes rythmiques, toniques et atones, assonances à la rime, — et l'on verra apparaître les éclats de la douleur dans les *a* et les *o,* traversés de notes funèbres dans les *on,* de cris vibrants et perçants dans les *é* et les *i* de la rime surtout, qui s'affaiblissent sur les *u* et s'assourdissent sur les *ou :*

Il expirait. La mort de plus en plus visible
Se levait dans sa nuit et croissait à ses yeux
Comme le froid matin d'un jour mystérieux.
Son âme palpitait, déjà presque échappée.
Un jour enfin il mit sur son lit son épée,
Et se coucha près d'elle, et dit : c'est aujourd'hui!
On jeta le manteau de Marengo sur lui.
Les batailles du Nil, du Danube, du Tibre,
Se penchaient sur son front; il dit : Me voici libre!
Je suis vainqueur! Je vois mes aigles accourir! —
Et, comme il retournait sa tête pour mourir...

L'expiation. — CHATIMENTS.

« Pour terminer, nous dirons que les assonances correspondent non pas aux sentiments proprement dits qui nous agitent, mais plutôt à leur nature douce, forte, faible ou intense. » — BECQ DE FOUQUIÈRES.

Comme on l'a dû remarquer, l'assonance peut se produire entre deux éléments rythmiques, entre trois, et même entre quatre.

Toutes ces *persistances musicales* dans un vers ou de vers à vers constituent la riche et savante harmonie d'une poésie : échos imprévus qui de vers en vers s'appellent et

se répondent. L'emploi en est d'une délicatesse extrême et ne peut passer à l'état de procédé.

§ III. — Usage de l'harmonie des sons

Nous faisons suivre quelques extraits de Victor Hugo dans plusieurs mesures.

On pourra facilement se rendre compte des éléments d'harmonie qui leur impriment leur cachet spécial et nous laissent littéralement en admiration devant les habiletés de main du poète, ménagées d'ailleurs avec la plus remarquable discrétion.

On aura beau sourire à l'idée de cette recherche infinie des poètes pour renforcer le sentiment initial chez le lecteur. Cela se fait d'ailleurs tout naturellement. Ils y sont amenés par leur propre état psychologique, et, pour une impression profonde, vivace et durable, les voilà qui font se succéder nombreuses les allitérations et les assonances, mettant instinctivement à profit toutes les ressources de sensations.

A celui qui douterait de ces éléments de rythme et d'harmonie, nous lui demanderions si ce n'est pas là le grand secret du regain de popularité qu'obtiennent en Belgique et ailleurs certaines mélopées?

Le constater n'est pas puéril. Et il reste avéré qu'avec la rime et les cadences prosodiques, il entre dans les œuvres poétiques et il entrera toujours, comme partie intégrante de l'harmonie, de ces rappelss de consonnes et de voyelles, autour desquelles le rythme évolue avec une complaisance remarquable; et l'histoire littéraire nous atteste que cela fut bien longtemps avant l'apparition de la rime.

Dès lors, essayons de surprendre ce qu'il y a d'intense ou de déprimé dans les poésies suivantes de Victor Hugo.

Ecoutez! — Comme un nid qui murmure invisible,
Un bruit confus s'approche, et des rires, des voix,
Des pas, sortent du fond vertigineux des bois.
Et voici qu'à travers la grande forêt brune
Qu'emplit la rêverie immense de la lune,
On entend frissonner et vibrer mollement,
Communiquant aux bois son doux frémissement,
La guitare des monts d'Inspruck, reconnaissable
Au grelot de son manche où sonne un grain de sable;
Il s'y mêle la voix d'un homme; et ce frisson
Prend un sens et devient une vague chanson.
. . . . . .
. . . . . .
La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire; et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose; tout se tait.

XI. — Un peu de musique, Eviradnus. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

J'aime le carillon dans tes cités antiques,
O vieux pays gardien de tes mœurs domestiques,
Noble Flandre, où le Nord se réchauffe engourdi
Au soleil de Castille et s'accouple au Midi!
Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle,
Que l'œil croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible;
Par un frêle escalier de cristal invisible,
Effarée et dansante, elle descend des cieux,
Et l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore!

Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande. — LES RAYONS ET LES OMBRES.

Ecoutez! écoutez! du maître qui palpite,
Sur tous les violons l'archet se précipite.
L'orchestre tressaillant rit dans son antre noir.

Tout parle. C'est ainsi qu'on entend sans les voir,
Le soir, quand la campagne élève un sourd murmure,
Rire les vendangeurs dans une vigne mûre.
Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.
Les gammes, chastes sœurs dans la vapeur cachées,
Vidant et remplissant leurs amphores penchées,
Se tiennent par la main et chantent tour à tour,
Tandis qu'un vent léger fait flotter alentour,
Comme un voile folâtre autour d'un divin groupe,
Ces dentelles du son que le fifre découpe.
Ciel! voilà le clairon qui sonne. A cette voix,
Tout s'éveille en sursaut, tout bondit à la fois.
La caisse aux mille échos, battant ses flancs énormes,
Fait hurler le troupeau des instruments difformes,
Et l'air s'emplit d'accords furieux et sifflants
Que les serpents de cuivre ont tordus dans leurs flancs.
Vaste tumulte où passe un hautbois qui soupire!
Soudain du haut en bas le rideau se déchire;
Plus sombre et plus vivante à l'œil qu'une forêt,
Toute la symphonie en un hymne apparaît.
Puis, comme en un chaos qui reprendrait un monde,
Tout se perd dans les plis d'une brume profonde.
Chaque forme du chant passe en disant : Assez!
Les sons étincelants s'éteignent dispersés.
Une nuit qui répand ses vapeurs agrandies,
Efface le contour des vagues mélodies,
Telles que des esquifs dont l'eau couvre les mâts;
Et la strette, jetant sur leur confus amas
Ses tremblantes lueurs largement étalées,
Retombe dans cette ombre en grappes étoilées.

O concert qui s'envole en flamme à tous les vents!
Gouffre où le crescendo gonfle ses flots mouvants!
Comme l'âme s'émeut! comme les cœurs écoutent!
Et comme cet archet d'où les notes dégouttent,
Tantôt dans la lumière et tantôt dans la nuit,
Remue avec fierté cet orage de bruit!

Puissant Palœstrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie,
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains!

Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève!
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores!

Que la musique date du XVI^e^ siècle. — LES RAYONS ET LES OMBRES.

La morne Palenqué gît dans les marais verts.
A peine entre ses blocs d'herbe haute couverts
Entend-on le lézard qui bouge.
Ses murs sont obstrués d'arbres au fruit vermeil,
Où volent, tout moirés par l'ombre et le soleil,
De beaux oiseaux de cuivre rouge.

. . . . . .

Comme une mère sombre, et qui, dans sa fierté,
Cache sous son manteau son enfant soufflété,
L'Egypte au bord du Nil assise
Dans sa robe de sable enfonce enveloppés
Ses colosses camards à la face frappés
Par le pied brutal de Cambyse.

A l'arc de triomphe. — VOIX INTÉRIEURES.

C'était une humble église au cintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déjà passé
Et pleuré bien des âmes.

Elle était triste et calme à la chute du jour,
L'église où nous entrâmes;
L'autel sans serviteur, comme un cœur sans amour,
Avait éteint ses flammes.

A peine on entendait flotter quelque soupir,
Quelque basse parole,
Comme en une forêt qui vient de s'assoupir,
Un dernier oiseau vole.

Hélas! et l'on sentait, de moment en moment,
Sous cette voûte sombre,
Quelque chose de grand, de saint et de charmant
S'évanouir dans l'ombre.

Elle était triste et calme à la chute du jour,
L'église où nous entrâmes;
L'autel sans serviteur, comme un cœur sans amour,
Avait éteint ses flammes.
Dans l'église de... — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré,
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
J'y monterai!

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir.
Ibo. — II. CONTEMPLATIONS.

Après avoir si bien décrit le nuage qui plane sur les villes maudites de Sodome et Gomorrhe, le poète ajoute :

La nuée éclate!
La flamme écarlate
Déchire ses flancs,
L'ouvre comme un gouffre,
Tombe en flots de soufre
Aux palais croulants,
Et jette, tremblante,
Sa lueur sanglante
Sur leurs frontons blancs.

Ce peuple s'éveille,
Qui dormait la veille
Sans penser à Dieu.
Les grands palais croulent,
Mille chars qui roulent
Heurtent leur essieu;
Et la foule accrue
Trouve en chaque rue
Un fleuve de feu.

Gomorrhe! Sodome!
De quel brûlant dôme
Vos murs sont couverts!
L'ardente nuée
Sur vous s'est ruée,
O peuples pervers!
Et ses larges gueules
Sur vos têtes seules
Soufflent leurs éclairs.

Se peut-il qu'on fuie
Sous l'horrible pluie?
Tout périt, hélas!
Le feu qui foudroie
Bat les ponts qu'il broie,
Crève les toits plats,
Roule, tombe et brise
Sur la dalle grise
Ses rouges éclats.
Feu du Ciel. — ORIENTALES.

L'étang frémit sous les aulnes;
La plaine est un gouffre d'or
Où court, dans les grands blés jaunes,
Le frisson de messidor.
Les étoiles filantes. — CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.

C'était le grand cheval de gloire,
Né de la mer comme Astarté,
A qui l'aurore donne à boire
Dans les urnes de la clarté.
Le cheval (Prologue). — CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.

O soleil, ô face divine,
Fleurs sauvages de la ravine,
Grottes où l'on entend des voix,
Parfums que sous l'herbe on devine,
O ronces farouches des bois,

Monts sacrés, hauts comme l'exemple,
Blancs comme le fronton d'un temple,
Vieux rocs, chêne des ans vainqueur,
Dont je sens, quand je vous contemple,
L'âme éparse entrer dans mon cœur,

O vierge forêt, source pure,
Lac limpide que l'ombre azure,
Eau chaste où le ciel resplendit,
Conscience de la nature,
Que pensez-vous de ce bandit?
Paysage. — CHATIMENTS.

Partout pleurs, sanglots, cris funèbres.
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres?
Je ne veux pas que tu sois mort.
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres?
Ce n'est pas l'instant où l'on dort.
La pâle liberté gît sanglante à ta porte,
Tu le sais, toi mort, elle est morte.
Voici le chacal sur ton seuil,
Voici les rats et les belettes,
Pourquoi t'es-tu laissé lier de bandelettes?
Ils te mordent dans ton cercueil!

De tous les peuples on prépare
Le convoi... —
Lazare! Lazare! Lazare!
Lève-toi!

. . . . . .

Mais il semble qu'on se réveille!
Est-ce toi que j'ai dans l'oreille,
Bourdonnement du sombre essaim?
Dans la ruche frémit l'abeille;
J'entends sourdre un vague tocsin.
Les Césars, oubliant qu'il est des gémonies,
S'endorment dans les symphonies,
Du lac Baltique au mont Etna;
Les peuples sont dans la nuit noire:
Dormez, rois; le clairon dit aux tyrans : victoire!
Et l'orgue leur chante : hosanna!
Qui répond à cette fanfare?
Le beffroi... —
Lazare! Lazare! Lazare!
Lève-toi!

Au peuple. — CHATIMENTS.

Le vieux Louvre
Large et lourd,
Il ne s'ouvre
Qu'au grand jour,
Emprisonne
La couronne,
Et bourdonne
Dans sa tour.

Le pas d'armes du roi Jean. — BALLADES.

ARTICLE II

Harmonie dans les parties constitutives du vers

L'harmonie des parties réside dans l'ensemble de la composition, dans un juste équilibre de tous les éléments du vers et dans la bonne marche de la phrase poétique.

Le vers doit son origine à une association d'idées selon la consonance et selon les similitudes extérieures, et aux excitations de tous nos organes travaillant rythmiquement sous l'action et au profit de la pensée et du sentiment.

La rime, l'expression figurée et le rythme trahissent pour leur part cette triple origine du vers, et demandent à se produire avec toute l'harmonie désirable, dans un accord parfait au sein de la variété la plus renouvelée et du meilleur aloi.

Sous ce triple rapport, il n'y a pas au monde de plus grand artiste que Victor Hugo, et la vie du talent déborde dans ses poésies.

La *composition* brille par la splendeur du vocabulaire, la majesté des images, le mouvement dans les idées, l'éclat des rimes, la science du rythme et le renouvellement perpétuel de toutes les ressources poétiques, qui permettent à l'œuvre entière de tendre et de s'élever sans cesse, les ailes déployées, vers le rayonnant sommet de la pensée capitale.

On lira avec plaisir une admirable pièce de Victor Hugo, qui aurait pu être l'hymne de la résignation, si d'ailleurs elle ne dégénérait pas en récriminations. Les idées sont nobles, les expressions sont nobles, le vers est noble, la strophe se déploie avec une harmonie pleine de noblesse qui tient précisément à cette exacte observation du rapport des parties : hémistiches alternés et pondérés, balance exactement équilibrée, périodes mesurées et sans cesse renouvelées, sévérités rythmiques, splendeur de vocabulaire, majesté d'images : caractères essentiels et profonds qui font de cette poésie une poésie classique, selon l'appréciation de Louis Veuillot.

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire,
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé;

Je viens à vous, Seigneur! confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant!
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent;

Je dis que le tombeau qui sur les morts se forme
Ouvre le firmament;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement;

Je conviens à genoux que vous seul, père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu!

Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme de deuils en deuils, l'homme de rive en rive
Roule à l'éternité.....

Dès qu'il possède un bien, le sort le lui retire;
Rien ne lui fut donné, dans ses rapides jours,
Pour qu'il s'en puisse faire une demeure, et dire :
C'est ici ma maison, mon champ et mes amours!

Il doit voir peu de temps tout ce que ses yeux voient:
Il vieillit sans soutiens.
Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient;
J'en conviens, j'en conviens!.....

Dans vos cieux, au-delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant
Peut-être faites-vous des choses inconnues
Où la douleur de l'homme entre comme élément...

A Villequier. — II. CONTEMPLATIONS.

Et, dans un genre différent, nous citons cette fin d'un récit si touchant :

Et Paul se souvenait, avec la quantité
De mémoire qu'auraient les agneaux et les roses,
Qu'il s'était entendu dire les mêmes choses.
Il prenait dans un coin, à terre, ses repas,

Il était devenu muet, ne parlait pas,
Ne pleurait plus. L'enfance est parfois sombre et forte.

Souvent il regardait lugubrement la porte.

Un soir on le chercha partout dans la maison ;
On ne le trouva point ; c'était l'hiver, saison
Qui nous hait, où la nuit est traître comme un piège ;
Dehors des petits pas s'effaçaient dans la neige...

On retrouva l'enfant le lendemain matin.
On se souvint de cris perdus dans le lointain ;
Quelqu'un même avait ri, croyant, dans les nuées,
Entendre, à travers l'ombre où flottent les huées,
On ne sait quelle voix du vent crier : Papa !
Papa ! Tout le village, ému, s'en occupa,
Et l'on chercha ; l'enfant était au cimetière.
Calme comme la nuit, blême comme la pierre,
Il était étendu devant l'entrée, et froid ;
Comment avait-il pu jusqu'à ce triste endroit
Venir, seul dans la plaine où pas un feu ne brille ?
Une de ses deux mains tenait encore la grille ;
On voyait qu'il avait essayé de l'ouvrir.
Il sentait là quelqu'un pouvant le secourir ;
Il avait appelé dans l'ombre solitaire,
Longtemps ; puis il était tombé mort sur la terre,
A quelques pas du vieux grand-père, son ami.
N'ayant pu l'éveiller, il s'était endormi.

Petit Paul. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Nous devons cependant attirer l'attention sur quelques points.

Il arrive que les rimes de Victor Hugo sont trop banales : *gloire, victoire ; lauriers, guerriers ; amour, jour ; bonheur, malheur ; chrétien, païen ;* etc. — ou trop voulues, pour ne pas en faire souffrir l'inspiration. Nous n'avons

pas à nous étendre sur cette question déjà traitée aux pages 42-48.

Au point de vue de la *forme poétique*, il arrive aussi à Victor Hugo de fausser l'image ou la pensée, d'écrire des bizarreries, d'admettre des obscurités de style et d'abuser de certains mots, comme *sombre, formidable, farouche, énorme, colossal, lugubre, sinistre*, etc..., pour frapper et pour éblouir.

Ce n'est pas ainsi que s'écrivent les chefs-d'œuvre. Toutefois, faut-il absolument passer condamnation sur ces pièces de poésie où se rencontre ce fouillis d'expressions, de noms, d'épithètes surtout, auxquels ne nous aurait point habitué la poésie des siècles antérieurs? Nullement : les mots ont leur vie propre, et ils véhiculent les idées nouvelles par une extension de sens naturelle.

Que de fois des critiques peu attentifs n'ont-ils pas signalé ces nouveautés comme préjudiciables à la langue française? Pourtant Victor Hugo ne s'est-il pas servi admirablement des mots *fulgurant, gouffre, hagard, hasardeux, fauve*, etc., etc., selon diverses acceptions capables de traduire sa pensée? Qui lui en fera un reproche?

« Voyez ce que Victor Hugo a tiré du mot *fauve;* quels effets inattendus il lui a fait produire, et cela uniquement par la façon dont il l'a enchassé dans le tissu de la phrase.

> Derrière eux cheminait la Mort, squelette chauve.
> Il semblait qu'aux naseaux de leur cavale ***fauve***
> On entendit la mer ou la forêt gronder.
> *Les chevaliers errants.* — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Ici *fauve* est pris au sens propre : *(animal) au pelage roux.*

> On vante Eviradnus d'Altorf à Chaux-de-Fonds;
> Quand il songe et s'accoude, on dirait Charlemagne;
> Rôdant, tout hérissé, du bois à la montagne,
> Velu, *fauve*, il a l'air d'un loup qui serait bon.
> *Eviradnus*, 2. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Ici *fauve* chevauche entre le sens propre et le figuré. Signifie-t-il *au poil roux* ou farouche comme les bêtes *fauves qui habitent les forêts?*

Dans ces derniers vers enfin, *fauve* prend une acception nouvelle extraordinaire.

..... Corbus, triste, agonise. Pourtant
L'hiver lui plaît, l'hiver, sauvage combattant;
Il se refait, avec les convulsions sombres
Des nuages hagards croulant sur les décombres,
Avec l'éclair qui frappe et fuit comme un larron,
Avec les souffles noirs qui sonnent du clairon,
Une sorte de vie effrayante, à sa taille;
La tempête est la sœur *fauve* de la bataille.

Eviradnus, 2. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Et voilà comment Victor Hugo arrive à faire rendre à ce mot *fauve* toute l'horreur grandiose des « forêts mystérieuses ». — A. DARMESTETER, *La vie des mots.*

« Quand on étudie le génie de Victor Hugo, on est émerveillé de sa puissance : il se meut dans l'océan tumultueux de la vie, et les pensées nous arrivent dans toute leur incandescence, et comme toutes fumantes.

» Vainement ses disciples ont voulu marcher sur ses traces; ils ont succombé sous le poids des épithètes qu'ils lui empruntaient. Il eut fallu l'esprit fulgurant et l'âme héroïque du maître pour les animer. » — OCTAVE PIRMEZ, *Feuillées.*

Ce qui est à réprouver, c'est l'*abus* de l'adjectif pris substantivement : *l'inaccessible, l'inexpugnable, les célestes, les funèbres, le stupide, l'affreux,* etc., etc. L'intention d'élargir l'horizon des mots ou d'en approfondir la signification, d'en renouveler la valeur, de les remplir de son âme et de son génie, n'excuse pas toujours l'écrivain.

Et cela reste vrai pour ces accouplements de deux substantifs, où le deuxième sert d'épithète au premier, et

qu'on rencontre dans les CHATIMENTS et dans la LÉGENDE DES SIÈCLES. N'exagérons rien cependant, et apprécions-les toujours dans les poésies de Victor Hugo, non en elles-mêmes, mais, comme des traductions en formule abrégée de toute une conception d'idées symboliques qui les domine : en vérité, ce n'est pas, comme son, tout ce qu'il y a de plus harmonieux, ni comme sens non plus : *homme-chèvre, chèvre-pieds, rocher-hydre, torrent-reptile, temple-sépulcre, pontife-bourreau, homme-sépulcre, maisons-tanières, plaine-paradis*, etc., etc. — Voir p. 170.

Il nous reste à dire un mot du *rythme*. Boileau voulait une concordance exacte dans le développement de l'*idée* et du *rythme*, les *pauses* secondaires et finales de la *pensée* se faisant avec les *pauses* intérieures et finales du *vers*.

> Que toujours, dans vos vers, le sens, coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, et marque le repos.
>
> *Art poétique.*

Or, de par Louis XIV, défense absolue aux poètes de concevoir d'autres rythmes que ceux décrits et classés par Boileau.

Cette règle limite les ressources du vers; et, de fait, les poésies de Victor Hugo, après celles d'André Chénier, l'ont abolie.

Les cadences intérieures ménagées à l'aide de rejets, d'emprises, de césures extraordinaires aussi profondes ou plus profondes que la césure prosodique, rendent son vers plus *nombreux* et impriment mieux dans l'esprit et dans le cœur l'image ou le sentiment qu'il veut peindre.

La remarque vaut également pour la nature et l'agencement des sons, que nous avons étudiés précédemment dans l'*assonance* et l'*allitération*.

Par ces moyens la variété la plus heureuse et la plus féconde s'introduit dans l'expression des pensées, des sentiments et des images. La citation suivante le fera comprendre.

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.
Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
On distingne un grand lit aux longs rideaux tombants.
Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs,
Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent.
La haute cheminée où quelques flammes veillent
Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie, et songe et pâlit.
C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre océan jette son noir sanglot.
L'homme est en mer . . . . . .
. . . . . .
Ces mornes visions troublent son cœur, pareil
A la nuit. Elle tremble et pleure.
O pauvres femmes
De pêcheurs! C'est affreux de se dire : Mes âmes,
Père, amant, frère, fils, tout ce que j'ai de cher,
C'est là, dans ce chaos! mon cœur, mon sang, ma chair!
Ciel! être en proie aux flots, c'est être en proie aux bêtes.
. . . . . .
Pas d'aide. Ses enfants sont trop petits. — O mère!
Tu dis : s'ils étaient grands! leur père est seul! — Chimère!
Plus tard, quand ils seront près du père et partis,
Tu diras en pleurant : Oh! s'ils étaient petits!

Elle prend sa lanterne et sa cape. — C'est l'heure
D'aller voir s'il revient, si la mer est meilleure,

S'il fait jour, si la flamme est au mât du signal.
Allons! — Et la voilà qui part. L'air matinal
Ne souffle pas encor. Rien. Pas de ligne blanche
Dans l'espace où le flot des ténèbres s'épanche.
Il pleut. Rien n'est plus noir que la pluie au matin;
On dirait que le jour tremble et doute, incertain,
Et qu'ainsi que l'enfant l'aube pleure de naître.
Elle va. L'on ne voit luire aucune fenêtre.

Tout à coup, à ses yeux qui cherchent le chemin,
Avec je ne sais quoi de lugubre et d'humain
Une sombre masure apparaît décrépite;
Ni lumière, ni feu; la porte au vent palpite;
Sur les murs vermoulus branle un toit hasardeux;
La bise sur ce toit tord des chaumes hideux,
Jaunes, sales, pareils aux grosses eaux d'un fleuve.
— Tiens! je ne pensais plus à cette pauvre veuve,
Dit-elle; mon mari, l'autre jour, la trouva
Malade et seule; il faut voir comment elle va.
Elle frappe à la porte, elle écoute; personne
Ne répond. Et Jeannie au vent de mer frissonne.
. . . . . .
Elle entra. Sa lanterne éclaira le dedans
Du noir logis muet au bord des flots grondants.
. . . . . .
Qu'est-ce donc que Jeannie a fait chez cette morte?
Sous sa cape aux longs plis qu'est-ce donc qu'elle emporte?
. . . . . .
Quand elle fut rentrée au logis, la falaise
Blanchissait; près du lit elle prit une chaise
Et s'assit toute pâle; on eut dit qu'elle avait
Un remords, et son front tomba sur le chevet,
Et, par instants, à mots entrecoupés, sa bouche
Parlait pendant qu'au loin grondait la mer farouche.
— Mon pauvre homme! ah! mon Dieu! que va-t-il dire? Il a
Déjà tant de souci! Qu'est-ce que j'ai fait là?
Cinq enfants sur les bras! ce père qui travaille!
Il n'avait pas assez de peine; il faut que j'aille
Lui donner celle-là de plus. — C'est lui? — Non. Rien.
— J'ai mal fait. — S'il me bat, je dirai : Tu fais bien.
— Est-ce lui! — Non. — Tant mieux. — La porte bouge comme
Si l'on entrait. — Mais non. — Voilà-t-il pas, pauvre homme,

Que j'ai peur de le voir rentrer, moi, maintenant! —
. . . . . .
La porte tout à coup s'ouvrit, bruyante et claire,
Et fit dans la cabane entrer un rayon blanc;
Et le pêcheur, traînant son filet ruisselant,
Joyeux, parut au seuil, et dit : C'est la marine!
. . . . . .
— Je suis volé, dit-il; la mer, c'est la forêt.
— Quel temps a-t-il fait? — Dur. — Et la pêche? — Mauvaise...
Je n'ai rien pris du tout. J'ai troué mon filet...
Quelle nuit! Un moment, dans tout ce tintamarre,
J'ai cru que le bateau se couchait, et l'amarre
A cassé. — Qu'as-tu fait, toi, pendant ce temps-là? —
Jeannie eut un frisson dans l'ombre et se troubla.
— Moi? dit-elle. Ah! mon Dieu! rien, comme à l'ordinaire
J'ai cousu. J'écoutais la mer comme un tonnerre,
J'avais peur. — Oui, l'hiver est dur, mais c'est égal. —
Alors, tremblante ainsi que ceux qui font le mal,
Elle dit : — A propos, notre voisine est morte.
C'est hier qu'elle a dû mourir, enfin, n'importe,
Dans la soirée, après que vous fûtes partis.
Elle laisse ses deux enfants, qui sont petits.
L'un s'appelle Guillaume, et l'autre Madeleine;
L'un qui ne marche pas, l'autre qui parle à peine.
La pauvre bonne femme était dans le besoin.

L'homme prit un air grave, et, jetant dans un coin
Son bonnet de forçat mouillé par la tempête :
— Diable! diable! dit-il, en se grattant la tête,
Nous avions cinq enfants, cela va faire sept.
Déjà, dans la saison mauvaise, on se passait
De souper quelquefois. Comment allons-nous faire?
Bah! tant pis! ce n'est pas ma faute. C'est l'affaire
Du bon Dieu. Ce sont là des accidents profonds.
Pourquoi donc a-t-il pris leur mère à ces chiffons?
C'est gros comme le poing. Ces choses-là sont rudes.
Il faut pour les comprendre avoir fait ses études.
Si petits! on ne peut leur dire : Travaillez.
Femme, va les chercher. . . . . .
. . . . . Mais qu'as-tu! Ça te fâche?
D'ordinaire, tu cours plus vite que cela.

— Tiens, dit-elle en ouvrant les rideaux, les voilà!
Pauvres gens. — LÉGENDE DES SIÈCLES.

Ce récit tout saisissant et pathétique, est un ensemble de faits *vus* par le poète et notés avec la vérité et l'exactitude qu'on remarque dans les tableaux de TENIERS et d'OSTADE.

Encore faut-il éviter tout excès en cette matière, garder le décorum, le sens exquis des opportunités et des convenances. En fait de sentiment comme de description, la grande loi reste la même : soyons vrais sans affectation ni recherche. Ayons l'impression fidèle et simple, laissons venir, sans y songer, la sonorité expressive; et, en s'achevant par un travail intime de reploiement sur nous-mêmes, la pensée se distribuera suivant l'ordre logique et l'ordre pathétique heureusement combinés; elle se répartira en groupes sonores, le rythme plantera ses jalons, et ce concert d'énergies dominera l'âme tout entière.

Pour finir ce chapitre, nous ne résistons pas au plaisir de citer une pièce si artistement ciselée, et d'un fini d'expression, d'une pureté de sons si remarquables, qu'elle passe avec raison comme une merveille d'industrie lyrique.

Puisque rien ne t'arrête en cet heureux pays
Ni l'ombre du palmier, ni le jaune maïs,
Ni le repos, ni l'abondance,
Ni de voir à tes yeux resplendir l'organsin
De nos sœurs, dont, les soirs, le tournoyant essaim
Couronne un coteau de sa danse,

Adieu, voyageur blanc! j'ai sellé de ma main,
De peur qu'il ne te jette aux pierres du chemin,
Ton cheval à l'œil intrépide;
Ses pieds fouillent le sol, sa croupe est belle à voir,
Ferme, ronde et luisante ainsi qu'un rocher noir
Que polit une onde rapide.

Tu marches donc sans cesse! Oh! que n'es-tu de ceux
Qui donnent pour limite à leurs pieds paresseux
Leur toit de branches ou de toiles!
Qui, rêveurs, sans en faire, écoutent les récits,
Et souhaitent, le soir, devant leur porte assis
De s'en aller dans les étoiles!

Si tu l'avais voulu, peut-être une de nous,
O jeune homme, eut aimé te servir à genoux
Dans nos huttes toujours ouvertes;
Elle eut fait, en berçant ton sommeil de ses chants,
Pour chasser de ton front les moucherons méchants,
Un éventail de feuilles vertes.

Mais tu pars! — Nuit et jour tu vas, seul et jaloux.
Le fer de ton cheval arrache aux durs cailloux
Une poussière d'étincelles;
A ta lance qui passe et dans l'ombre reluit,
Les aveugles démons qui volent dans la nuit
Souvent ont déchiré leurs ailes.

Si tu reviens, gravis, pour trouver ce hameau,
Ce mont noir qui de loin semble un dos de chameau;
Pour trouver ma hutte fidèle,
Songe à son toit aigu comme une ruche à miel,
Qu'elle n'a qu'une porte, et qu'elle s'ouvre au ciel
Du côté d'où vient l'hirondelle.

Si tu ne reviens pas, songe un peu quelquefois
Aux filles du désert, sœurs à la douce voix,
Qui dansent pieds nus sur la dune;
O beau jeune homme blanc, bel oiseau passager,
Souviens-toi, car peut-être, ô rapide étranger,
Ton souvenir reste à plus d'une!

Adieu donc! — Va tout droit. Garde-toi du soleil,
Qui dore nos fronts bruns, mais brûle un teint vermeil;
De l'Arabie infranchissable;
De la vieille qui va seul et d'un pas tremblant;
Et de ceux qui le soir, avec un bâton blanc,
Tracent des cercles sur le sable!
Adieux de l'hôtesse arabe. — ORIENTALES.

Pour comprendre jusqu'où peut atteindre la puissance de l'*image* chez Victor Hugo, nous lirons avec attention la poésie *Les tronçons du serpent,* citée p. 202.

Nous avons étudié patiemment la morphologie du vers simple, dans ce qu'il offre de plus naturel et de plus apparente monstruosité.

Forme, structure, physionomie du vers français avec les changements par lesquels passe chacun de ses organismes, tout nous est apparu chez Victor Hugo sous des conditions complétement développées, capables de donner à ses poésies leur vraie tonalité.

Partout et toujours, il procure la sensation exacte de ce qu'il veut dire, par des sonorités convenables, par le choix de ses mots et de son rythme, où il accuse une science profonde et instinctive qui tient du prodige.

Il y a souvent beaucoup à redire à ses poésies sous d'autres rapports; il n'y a rien à reprendre à sa rythmique où n'entre jamais le moindre procédé.

La morphologie d'un ensemble de vers groupés à leur tour d'une manière rythmique n'est guère moins intéressante à étudier chez cet auteur.

Le mouvement rythmique de la respiration réglé par le sentiment, a présidé à la formation et à la division de son vers ; il présidera de même à la combinaison et à la répartition des stances et de l'ode ; tout sera réglé de la façon la plus logique par le sentiment général de la poésie, initial du mouvement rythmique de la respiration et du branle-bas de tout notre organisme.

CHAPITRE IX

La période mélodique chez Victor Hugo

La *période mélodique* est la *relation ordonnée entre des périodes rythmiques simples,* comme le *vers, ou déjà plus complexes,* comme la *strophe.*

Les *périodes rythmiques* se forment avec les *mesures,* celles-ci avec les *temps,* et les temps avec les *syllabes;* — de même, la *période mélodique* est *un multiple de la période rythmique.*

Nous la considérerons d'abord dans sa structure et ses ponctuations mélodiques générales; puis, dans ses deux extensions principales, la strophe et l'ode; et nous terminerons par quelques mots sur certaines périodes mélodiques particulières employées par Victor Hugo.

On reste frappé, ébloui des habiletés et de l'éclat de sa strophe, — parfois, il faut le dire, un peu trop dans les mots. Ses périodes mélodiques prennent toutes les formes avec cette aisance et cette puissance de diction musicale qui les impriment dans la mémoire. C'est une fanfare dont l'opulente sonnerie excite l'admiration.

ARTICLE Ier

Structure générale de la période mélodique

Etant donné qu'il existe un rapport entre l'effort nécessaire pour produire un vers et la sensation produite par ce vers, son effet sera proportionnel à l'effort qui le produit.

D'où nous inférons que deux vers consécutifs produisent leurs effets en raison des efforts qui les ont produits; en d'autres termes, ces effets seront entre eux comme les vitesses. — Voir BECQ DE FOUQUIÈRES.

Un vers de plus petite vitesse précédant un vers de plus grande vitesse, il y aura augmentation d'effet, c'est-à-dire accélération de vitesse; un vers de plus grande vitesse précédant un vers de plus petite vitesse, il y aura retard ou diminution d'effet. Si les vers sont de même vitesse, naturellement ils produiront le même effet, — à moins que la loi suivante ne trouve son application.

Le vers, en effet, peut varier de son maximum à son minimum de vitesse relative selon la place qu'occupe son premier accent rythmique mobile : ralentissement d'allure au fur et à mesure qu'il se déplace vers la droite, accélération et plus d'élan au fur et à mesure qu'il se déplace vers la gauche. Quelques exemples.

— Une procession | d'ombres sur le ciel noir
— Comme le matin | rit sur les roses en pleurs
— L'air rare et brûlant | manque aux oiseaux éperdus
— La nécessité | morne était sa réticence
— Les vagues voix | du soir murmurent : Oublions
— Ne crains donc pas | l'ennui ni la fatigue. Viens
— Le fleuve luit; | le bois de splendeur s'environne
— Oui, l'aube naît; | demain les âmes seront libres
— Le jour parut, | la nuit complice des bandits
— O triste mer, | sépulcre où tout semble vivant.

-- Une faute; | on n'a point fait garder le passage
— Ecoutez ! | comme un nid qui murmure invisible
— Prenez gar | de ! la France où grandit un autre âge
— J'ai volé | le plus beau de vos anges, Seigneur
— Tout rayonne; | et j'ai dit, ouvrant la main : Sois libre !
— Alerte ! | un cavalier passe dans le chemin
— Regar | de. Plus de feux, plus de bruit, tout se tait
— (La voix) S'éteint | comme un oiseau se pose; tout se tait
— Jamais | on ne m'a dit ces choses-là. J'écoute
-- Roi, | le trône et l'autel sont le même principe.

Source de variété considérable, ce déplacement facile du premier accent rythmique mobile a fait la grande fortune de l'alexandrin.

Or, de fait, la vitesse d'un vers correspond à la succession des idées et des mots qui les traduisent.

Un plus grand nombre de syllabes étant prononcées dans le même temps, l'augmentation de vitesse équivaut à une augmentation de rapidité dans la présentation des idées et des images ; — un plus petit nombre de syllabes étant prononcées dans le même temps, la diminution de vitesse équivaut à une diminution de rapidité dans la présentation des idées et des images.

D'où, par une conséquence naturelle, l'augmentation de vitesse correspond au rapprochement synthétique des idées au groupement, à l'énumération, à la ressemblance générale, comme elle traduit l'acte, ce qu'il y a de transitif dans l'idée ; — la diminution de vitesse correspond à un écartement analytique des idées, à la division, à l'observation de détail, à la dissemblance individuelle, comme elle traduit le fait, ce qu'il y a de permanent dans l'idée.

La différence de mouvement porte ses conséquences dans la disposition des mots. Au vers à plus grande vitesse tous les mots qui expriment ou peignent l'action ; au vers à plus petite vitesse tous les mots qui expriment ou peignent l'état, fixent une attitude.

Mais que de variété dans tout cela ! En raison du maximum et du minimum de vitesse que peuvent atteindre deux vers, l'effet d'accélération ou de retard sera total ou atténué, ou se produira en sens différent. Pour se rendre compte de tous ces mouvements composés le poète doit avoir du goût, une oreille délicate, être de son métier enfin. — Pour plus de détails, voir BECQ DE FOUQUIÈRES.

Nous rendons de nouveau hommage à Victor Hugo à qui le sentiment musical a rarement fait défaut sous ce rapport. Rien ne patauge dans sa période mélodique.

Nous désirons le prouver immédiatement, et nous choisissons un exemple de mètres différents mais de même vitesse relative.

Je veille, et nuit et jour mon front rêve enflammé,
Ma joue en pleurs ruisselle,
Depuis qu'Abbaydé dans la tombe a fermé
Ses beaux yeux de gazelle.

Un jour, pensif, j'errais au bord d'un golfe, ouvert
Entre deux promontoires,
Et je vis sur le sable un serpent jaune et vert,
Jaspé de taches noires.

La hâche en vingt tronçons avait coupé vivant
Son corps que l'onde arrose,
Et l'écume des mers que lui jetait le vent
Sur son sang flottait rose.

Tous ses anneaux vermeils rampaient en se tordant
Sur la grève isolée,
Et le sang empourprait d'un rouge plus ardent
Sa crête dentelée.

Ces tronçons déchirés, épars, près d'épuiser
Leurs forces languissantes,
Se cherchaient, se cherchaient, comme pour un baiser
Deux bouches frémissantes !

Et comme je rêvais, triste et suppliant Dieu
Dans ma pitié muette,
La tête aux mille dents rouvrit son œil de feu,
Et me dit : « O poète! »

« Ne plains que toi! ton mal est plus envenimé,
Ta plaie est plus cruelle;
Car ton Abbaydé dans la tombe a fermé
Ses beaux yeux de gazelle.

» Ce coup de hâche aussi brise ton jeune essor;
Ta vie et tes pensées
Autour d'un souvenir, chaste et dernier trésor,
Se traînent dispersées.

» Ton génie, au vol large, éclatant, grâcieux,
Qui, mieux que l'hirondelle,
Tantôt rasait la terre et tantôt dans les cieux
Donnait de grands coups d'aile,

» Comme moi maintenant, meurt près des flots troublés;
Et ses forces s'éteignent,
Sans pouvoir réunir ses tronçons mutilés
Qui rampent et qui saignent. »

Les tronçons du serpent. — ORIENTALES.

Constatons tout d'abord la vitesse relative des vers. L'alexandrin se prononce sur quatre mesures, le sixtain sur deux; donc, en apparence, même vitesse relative.

Toutefois les alexandrins de ce morceau sont généralement d'allure plus rapide, les sixtains, d'allure plus lente, maintenant mieux à la bonne place leur accent mobile.

Surtout le grand vers contient tout ce qui caractérise le mouvement, le petit vers tout ce qui exprime l'état, arrête l'attention et est capable de fixer une impression, de peindre une attitude.

De plus, remarquons comme les substantifs, verbes, adjectifs du grand vers ajoutent à sa vitesse par leur sens ou l'image qu'ils présentent; et comme les mêmes espèces

de mots enlèvent au même titre à la vitesse du petit vers. Celui-ci se repose en un plus ample accord.

Enfin, les syllabes composantes des mots du grand vers n'ont pas en général le poids ni le volume des syllabes composantes des mots du petit vers, celles-ci beaucoup plus lentes, plus lourdes ou plus trainantes, et réclamant un souffle expiratoire plus puissant pour être prononcées.

Toutes ces raisons font de cette pièce un chef-d'œuvre d'industrie lyrique et de peinture sentimentale et expressive.

Poursuivant notre étude sur la structure générale de la période mélodique, nous entrerons dans quelques détails techniques où nous serons aussi brief que possible. Nous les compléterons en étudiant la strophe, l'ode et quelques rythmes spéciaux.

Supposons la période mélodique écrite en vers égaux : à l'exemple de Victor Hugo, nous adopterons ordinairement pour les rimes un ordre régulier, soit des rimes plates, soit des rimes croisées, soit des rimes embrassées.

Quelquefois, dans une longue période mélodique de vers de huit pieds et de douze pieds, il est bon d'employer les rimes féminines triplées pour donner à la pensée un essor plus puissant et plus soutenu, ou au drame une plus grande rapidité.

Non, l'avenir n'est à personne;
Sire, l'avenir est à Dieu.
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.
L'avenir! L'avenir! — Mystère!
Toutes les choses de la terre,

Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Ambitions réalisées,
Victoire aux ailes embrasées,
Ne sont jamais sur nous posées,
Que comme l'oiseau sur nos toits.
Napoléon II. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

L'irrégularité des rimes est l'exception et ne se justifie que par un état d'âme de grande agitation.

Disons-le en passant : Victor Hugo ne s'est permis qu'une seule pièce toute en rimes féminines dans l'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.

Des battements internes pleins de force et d'irrégularité régleront l'inégalité des mesures.

Les vers inégaux à rimes mêlées (vers libres) seront *rares* et ne seront employés qu'à bon escient. Comme dans le cas d'enjambement, la continuation du sens est bien souvent indépendante de la ponctuation de la phrase, et se poursuit toujours au-delà de la ponctuation rythmique.

Telles, par exemple, les deux strophes que nous avons citées plus haut, p. 184, où Victor Hugo fait appel au peuple pour la liberté, et dont voici la figure troublante comme l'impatience émue du poète :

8	8	8	8	8	12	8	8	8	12	8	8	3	8	3
F	F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′	F‴	M″	F‴	M″

Cette marche indépendante des périodes logiques et des périodes rythmiques est le fait spécial des *ïambes,* que l'on a tort de considérer uniquement comme une suite de strophes de quatre vers juxtaposées, à mélange constant de deux vers à rimes croisées, l'un de douze, l'autre de huit syllabes.

On en trouve quelques rares exemples dans Victor Hugo.

. . . . . .
Oui, Décembre à jamais vous tient, hordes trompées!
Oui, vous êtes ses vils troupeaux!
Oui, gardez sur vos mains, gardez sur vos épées,
Hélas! gardez sur vos drapeaux
Ces souillures qui font horreur à vos familles
Et qui font sourire Dracon,
Et que ne voudrait pas avoir sur ses guenilles
L'équarrisseur de Montfaucon!
Gardez le deuil, gardez le sang, gardez la boue!
Votre maître hait le danger,
Il vous fait reculer; gardez sur votre joue
L'âpre soufflet de l'étranger!
Ce nain à sa stature a rabaissé vos tailles,
Ce n'est qu'au vol qu'il est hardi.
Adieu la grande guerre et les grandes batailles!
Adieu Wagram! adieu Lodi.
. . . . . .
Donc ce neveu s'en va par la porte bâtarde!
Donc ce sabreur, ce pourfendeur,
Ce masque moustachu dont la bouche vantarde
S'ouvrait dans toute sa grandeur,
Ce César qu'un valet tous les matins harnache
Pour s'en aller dans les combats,
Cet ogre galonné dont le hautain panache
Faisait oublier le front bas,
Ce tueur qui semblait l'homme que rien n'étonne,
Qui jouait, dans les hosanna,
Tout barbouillé du sang du ruisseau Tiquetonne,
La pantomime d'Iéna,
. . . . . .
Cet histrion, qu'on cingle à grands coups de lanière,
A le crime pour seul talent;
Les Saint-Barthélemy vont mieux à sa manière
Qu'Aboukir et que Friedland.
Le cosaque stupide arrache à ce superbe
Sa redingote à brandebourgs;
L'âne russe a brouté ce Bonaparte en herbe.
Sonnez, clairons! battez, tambours!
Tranche-montagne, ainsi que Basile, a la fièvre;
La colique empoigne Agramont;
Sur le crâne du loup les oreilles du lièvre

Se dressent lamentablement.
Le fier-à-bras tremblant se blottit dans son antre;
Le grand sabre a peur de briller;
Le fanfare bégaye et meurt; la flotte rentre
Au port, et l'aigle au poulailler!
. . . . . .
Et dans sa sombre plaine, ô douleur, j'entends rire
Le noir lion de Waterloo!

La reculade. — LES CHATIMENTS.

Les *ïambes,* par suite de leur double combinaison successive de l'alexandrin et du huitain, donnent lieu d'une part à un grand retard, et, d'autre part, à une grande accélération.

De là, naturellement, leur allure d'agitation, qui doit répondre au même mouvement interne de la pensée et du sentiment.

ARTICLE II

De la strophe

Une *période rythmique simple, composée d'un nombre déterminé de syllabes,* forme le *vers.*

Une *période rythmique complexe, composée d'un nombre déterminé de vers, métriquement semblables ou dissemblables entre eux,* forme la *strophe.*

Dans la strophe, il y faut l'*unité rythmique* et l'*unité logique* à la fois, par la *concordance du rythme et du sens.*

Le *rythme* y jette ses jalons, et ses cadences principales sont les *points mélodiques,* avec lesquels il ne peut y avoir *aucun arrêt appréciable du sens, sinon à la fin de la strophe.*

Tel est le principe général.

Quant à la *composition de la strophe,* Victor Hugo lui applique tout d'abord la formule du vers isolé que nous lui avons reconnue plus haut, et il l'établit savamment. Ses phrases rythmiques sont presque toujours d'inégale longueur.

Dès lors, l'artifice du maître est non seulement d'harmoniser le petit vers avec le grand vers pour en faire un multiple de l'unité de mesure; mais, de faire paraître le petit vers plus long que le grand vers et d'obtenir ainsi des effets de prolongement incroyables, — « en lui réservant les effets décisifs, les mots splendides, les touches magistrales, laissant, au contraire, au grand vers les préparations, les explications, les phrases accessoires, tout ce qui n'est pas l'éclat de la strophe et le mot destiné à peindre ». TH. DE BANVILLE en fait judicieusement la remarque.

Vérifions à ce point de vue ce que nous en avons dit plus haut.

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
Applaudit à grand cris. Son doux regard qui brille
Fait briller tous les yeux,
Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,
Se dérident soudain à voir l'enfant paraître,
Innocent et joyeux.

Soit que juin ait verdi mon seuil, ou que novembre
Fasse autour d'un grand feu vacillant dans la chambre
Les chaises se toucher,
Quand l'enfant vient, la joie arrive et nous éclaire.
On rit, on se récrie, on l'appelle, et sa mère
Tremble à le voir marcher.

Quelquefois nous parlons, en remuant la flamme,
De patrie et de Dieu, des poètes, de l'âme
Qui s'élève en priant;

L'enfant paraît; adieu le ciel et la patrie
Et les poètes saints! la grave causerie
S'arrête en souriant.

La nuit quand l'homme dort, quand l'esprit rêve, à l'heure
Où l'on entend gémir, comme une voix qui pleure,
L'onde entre les roseaux,
Si l'aube, tout-à-coup là-bas luit comme un phare,
Sa clarté dans les champs éveille une fanfare
De cloches et d'oiseaux.

Enfant, vous êtes l'aube et mon âme est la plaine
Qui des plus douces fleurs embaume son haleine
Quand vous la respirez;
Mon âme est la forêt dont les sombres ramures
S'emplissent pour vous seul de suaves murmures
Et de rayons dorés.

Car vos beaux yeux sont pleins de douceurs infinies,
Car vos petites mains, joyeuses et bénies,
N'ont point mal fait encore;
Jamais vos jeunes pas n'ont touché notre fange,
Tête sacrée! enfant aux cheveux blonds! bel ange
A l'auréole d'or.

Vous êtes parmi nous la colombe de l'arche.
Vos pieds tendres et purs n'ont point l'âge où l'on marche,
Vos ailes sont d'azur.
Sans le comprendre encor vous regardez le monde.
Double virginité! corps où rien n'est immonde,
Ame où rien n'est impur!

Il est si beau, l'enfant, avec son doux sourire,
Sa douce bonne foi, sa voix qui veut tout dire,
Ses pleurs vite apaisés,
Laissant errer sa vue étonnée et ravie,
Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie
Et sa bouche aux baisers!

Seigneur! préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Frères, parents, amis, et mes ennemis même
Dans le mal triomphants,

De jamais voir, Seigneur, l'été sans fleurs vermeilles,
La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
La maison sans enfants!
Lorsque l'enfant paraît. — FEUILLES D'AUTOMNE.

J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs,
Soit qu'ils dorent les fronts des antiques manoirs
Ensevelis dans les feuillages;
Soit que la brume au loin s'allonge en banc de feu;
Soit que mille rayons brisent dans un ciel bleu
A des archipels de nuages.

Oh! regardez le ciel! cent nuages mouvants,
Amoncelés là-haut sous le souffle des vents,
Groupent leurs formes inconnues;
Sous leurs flots par moments flamboie un pâle éclair,
Comme si tout à coup quelque géant de l'air
Tirait son glaive dans les nues.

Puis se dresse un palais; puis l'air tremble et tout fuit,
L'édifice effrayant des nuages détruit
S'écroule en ruines pressées;
Il jonche au loin le ciel, et ses cônes vermeils
Pendent, la pointe en bas, sur nos têtes, pareils
A des montagnes renversées.

Ces nuages de plomb, d'or, de cuivre, de fer,
Où l'ouragan, la trombe, et la foudre, et l'enfer
Dorment avec de sourds murmures,
C'est Dieu qui les suspend en foule aux cieux profonds,
Comme un guerrier qui pend aux poutres des plafonds
Ses retentissantes armures.

Tout s'en va! Le soleil, d'en haut précipité,
Comme un globe d'airain qui, rouge, est rejeté
Dans les fournaises remuées,
En tombant sur leurs flots que son choc désunit,
Fait en flocons de feu jaillir jusqu'au zénith
L'ardente écume des nuées.

Oh! contemplez le ciel! et, dès qu'a fui le jour,
En tout temps, en tout lieu, d'un ineffable amour,
Regardez à travers ses voiles:

Un mystère est au fond de leur grave beauté,
L'hiver, quand ils sont noirs comme un linceul, l'été,
Quand la nuit les brode d'étoiles.
Soleils couchants. — FEUILLES D'AUTOMNE.

Qui ne voit dans ces morceaux les équidistances musicales parfaitement observées?

Et n'est-ce pas le petit vers qui donne à ces tableaux toute leur lumière?

Au reste, la phrase se subdivise et s'arrête toujours selon les exigences de la pensée et du sentiment.

Le *dessin rythmique* des strophes peut varier à l'infini, selon le nombre et le mètre des vers qui les composent, et selon le mélange des rimes.

1° La strophe doit être au moins de quatre vers (rarement elle est de deux ou trois), et au plus de douze : au-delà, la sensation rythmique s'affaiblit à mesure que croît le nombre de vers. Il y faut plus d'adresse tout simplement;

2° Quant au mètre des vers, toutes les alliances de mètres sont légitimes, — à condition toutefois que l'on y observe les équidistances des accents rythmiques et leur allure propre. Il s'agit toujours d'arriver à un multiple musical de l'unité de mesure. C'est au poète à faire un choix, et, s'il veut créer, à se souvenir que le vers a une beauté musicale, et que, outre la mesure personnelle, il y a une autre mesure à observer dans sa combinaison avec les autres vers. Croiser deux vers qui ne vont pas ensemble, c'est absolument la même chose que faire un vers faux.

La strophe ne supporte pas l'enjambement avec suppression d'accent rythmique à la rime, et, par suite, avec suppression d'une distinction musicale dans l'unité strophique. Si la strophe comporte vingt-quatre divisions, on ne peut la réduire à vingt-trois.

Le même cas se présenterait dans le passage du rythme classique au rythme romantique de l'alexandrin, celui-ci rendant le vers plus court d'une division.

Le poète ne peut pas davantage ajouter une division par l'apparition soudaine d'un nouvel accent rythmique.

Ces remarques sont applicables à tous les vers où peut varier le nombre d'accents rythmiques.

Dans une strophe on ne fait généralement entrer que des vers de deux mètres, quelquefois de trois mètres et beaucoup plus rarement de quatre. Au-delà, le dessin rythmique devient de moins en moins sensible.

La disposition des mètres est réglée par les seules convenances de la pensée;

3° La rime joue un rôle considérable dans le dessin rythmique de la strophe.

D'abord elle conserve ici l'importance que nous lui connaissons partout ailleurs; elle pose les jalons principaux de la mélodie, et donne aux mètres courts un relief particulier : c'est elle qui les détache et les impose à notre attention.

Les rimes par leur entrelacement et leur répétition dans toute l'étendue de la strophe rendent celle-ci *indivisible,* unité rythmique parfaite; le sens ne doit jamais paraître fini aux endroits où la combinaison des rimes paraît complète.

S'il s'y rencontre indépendance de rimes et suspension de sens, la strophe devient *divisible,* formée de strophes plus courtes et simplement juxtaposées. L'unité rythmique est brisée. Ce système est condamné.

Pratiquement, il peut se représenter sans qu'il ait été préconçu. Telle est la strophe de douze vers octosyllabiques magnifiquement employée par Victor Hugo toute empirique qu'elle est. La base a quatre vers, trop faible d'ailleurs pour l'édifice de huit vers qui suivent, et le système des rimes est complet dans chaque partie. Le rythme se repose pour rebondir ensuite avec plus d'élan grâce à la *réduplication des rimes féminines*. Voici l'exemple déjà cité :

Non, l'avenir n'est à personne!
Sire, l'avenir est à Dieu.
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.

L'avenir! L'avenir! — Mystère!
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois
Ambitions réalisées,
Victoire aux ailes embrasées,
Ne sont jamais sur nous posées,
Que comme l'oiseau sur nos toits.

Napoléon II. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

Il existe des rythmes en si grand nombre excellents que dans une vie de poète on a à peine le temps de les étudier et on n'a jamais l'occasion de les appliquer tous.

Il y en a qui sont fixes. Nous verrons ceux que Victor Hugo a employés et le parti qu'il leur a fait.

Les autres sont laissés au seul goût du poète. Nous venons de fixer les conditions pour qu'ils existent réellement.

Il nous reste à faire passer sous les yeux du lecteur les dessins mélodiques que Victor Hugo a le plus employés, mais dont plusieurs forment de simples strophes divisibles. On les reconnaitra facilement.

§ Ier. — Strophe de trois vers

D'abord, Victor Hugo a fait un usage erroné de la strophe de trois vers. Nous en avons cité deux exemples, p. 51 et p. 149; dans le premier, *Aux feuillantines,* les tercets forment des strophes de six vers dont voici le dessin :

12	12	12	12	12	12
M	M	F	M′	M′	F

Dans le second, *Envoi des Feuilles d'automne,* les tercets forment des strophes de neuf vers :

10	10	10	10	10	10	10	10	10
F	F	M	F′	F′	M	F″	F″	M

Le rythme véritable du tercet ou Terza-Rima est celui-ci :

12	12	12	—	12	12	12	—	12	12	12	— etc.
F	M	F		M	F′	M		F′	M′	F′	

§ II. — Strophe de quatre vers

12 F Quand le livre où s'endort chaque soir ma pensée,
12 M Quand l'air de la maison, les soucis du foyer,
12 F Quand le bourdonnement de la ville insensée
12 M Où toujours on entend quelque chose crier;

XVI. — Feuilles d'automne.

12 F Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.
12 M Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit.
12 M Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit.
12 F Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.

Écrit au bas d'un crucifix. — I. Contemplations.

12 F En ces temps-là, c'était une ville tombée
12 M Au pouvoir des Anglais, maîtres des vastes mers,
12 F Qui, du canon battue et de terreur courbée,
8 M Disparaissait dans les éclairs.

Toulon. — CHATIMENTS.

12 F Je vous abhorre, ô Dieux! Hélas! si jeune encore,
8 M Je puis déjà ce que je veux;
12 F Accablé de vos dons, ô Dieux, je vous abhorre.
12 M Que vous ai-je donc fait pour combler tous mes vœux?

L'homme heureux. — ODES.

12 F Oh! vous avez trop dit au pauvre petit ange
8 M Qu'il est d'autres anges là-haut,
12 F Que rien ne souffre au ciel, que jamais rien n'y change,
8 M Qu'il est doux d'y rentrer bientôt;

A la mère de l'enfant mort. — I. CONTEMPLATIONS.

12 F Ce doux penchant devint une indomptable flamme;
12 M Et je pleurai ce temps, écoulé sans retour,
8 F Où la vie était pour mon âme
12 M Le songe d'un enfant que berce un vague amour.

A toi. — ODES.

12 F Lyre longtemps oisive, éveillez-vous encore.
12 M Il se lève, et nos chants le salueront toujours,
8 F Ce jour que son doux nom décore,
8 M Ce jour sacré parmi les jours!

A toi. — ODES.

8 F Sois heureuse, ô ma douce amie,
12 M Salue en paix la vie et jouis des beaux jours;
12 F Sur le fleuve du temps mollement endormie
8 M Laisse les flots suivre leur cours!

Premier soupir. — ODES.

8 F Vis heureuse, ô ma jeune amie,
8 M Jouis en paix de tes beaux jours!
12 F Sur le fleuve du temps mollement endormie
8 M Laisse les flots suivre leur cours!

Premier soupir. — ODES.

12 F Un jour l'ami qui reste à ton cœur qu'on déchire
6 M Contemplait tes malheurs,
12 F Et, tandis qu'il parlait, ton sublime sourire
6 M Se mêlait à ses pleurs.
A Olympio. — VOIX INTÉRIEURES.

12 M Je veille, et nuit et jour mon front rêve enflammé,
6 F Ma joue en pleurs ruisselle,
12 M Depuis qu'Abbaydé dans la tombe a fermé
6 F Ses beaux yeux de gazelle.
Les tronçons du serpent. — ORIENTALES.

12 F La pauvre fleur disait au papillon céleste :
3 M — Ne fuis pas!
12 F Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
3 M Tu t'en vas!
La fleur et le papillon. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

10 F Passants, faites grâce à la plante obscure,
5 M Au pauvre animal.
10 F Plaignez la laideur, plaignez la piqûre,
5 M Oh! plaignez le mal!
J'aime l'araignée. — I. CONTEMPLATIONS.

10 M O mon enfant, tu vois, je me soumets,
10 F Fais comme moi; vis du monde éloignée;
10 M Heureuse? non; triomphante? jamais.
3 F — Résignée!
A ma fille. — I. CONTEMPLATIONS.

8 M La source tombait du rocher
8 F Goutte à goutte à la mer affreuse.
8 M L'océan, fatal au nocher,
8 F Lui dit : — Que me veux-tu, pleureuse?
En marche, IV. — II. CONTEMPLATIONS.

8 F Quand l'été vient, le pauvre adore!
8 M L'été, c'est la saison de feu;
8 F C'est l'air tiède et la fraîche aurore;
8 M L'été, c'est le regard de Dieu.
Dieu est toujours là. — VOIX INTÉRIEURES.

8 F J'ai perdu mon père et ma mère,
8 M Mon premier-né, bien jeune, hélas!
8 F Et pour moi la nature entière
4 M Sonne le glas.

En frappant à une porte. — II. CONTEMPLATIONS.

8 F L'homme a besoin, dans sa chaumière,
4 M Du vent battu,
8 F D'une loi qui soit sa lumière
4 M Et sa vertu.

Ibo. — II. CONTEMPLATIONS.

8 F Si tu fais ce que je désire,
1 F Sire,
8 M Nous t'édifierons un tombeau,
1 M Beau.

La chasse du Burgrave. — BALLADES.

7 F Mes vers fuiraient, doux et frêles,
7 M Vers votre jardin si beau,
7 F Si mes vers avaient des ailes,
7 M Des ailes comme l'oiseau.

L'âme en fleur, II. — I. CONTEMPLATIONS.

7 M Nous sommes frères; la fleur
7 F Par deux arts peut être faite.
7 M Le poète est ciseleur,
7 F Le ciseleur est poète.

A M. Froment-Meurice. — I. CONTEMPLATIONS.

7 F Dieu qui sourit et qui donne
7 M Et qui vient vers qui l'attend,
7 F Pourvu que vous soyez bonne
4 M Sera content.

Dieu qui sourit. — RAYONS ET OMBRES.

7 F O femme, pensée aimante
4 M Et cœur souffrant,
7 F Vous trouvez la fleur charmante
4 M Et l'oiseau grand.

N'envions rien. — I. CONTEMPLATIONS

6 F Puisqu'ici-bas toute âme
4 M Donne à quelqu'un
6 F Sa musique, sa flamme
4 M Ou son parfum. !

Puisqu'ici-bas. — VOIX INTÉRIEURES.

5 M Comment, disaient-ils,
5 F Avec nos nacelles,
5 M Fuir les alguazils ?
5 F — Ramez, disaient-elles.

Autre guitare. — RAYONS ET OMBRES.

4 F O ma charmante,
4 M Ecoute ici
4 F L'amant qui chante
4 M Et pleure aussi!

Autre chanson. — LES CHANTS DU CRÉPUSCULE.

§ III. — STROPHE DE CINQ VERS

12 F C'était un grand château du temps de Louis treize.
12 M Le couchant rougissait ce palais oublié.
12 F Chaque fenêtre au loin, transformée en fournaise,
12 F Avait perdu sa forme et n'était plus que braise.
12 M Le toit disparaissait dans les rayons noyé.

Le passé. — VOIX INTÉRIEURES.

12 F Toi qu'en ces murs, pareille aux rêveuses sylphides,
12 F Ce vitrage éclairé montre à mes yeux avides,
12 M Jeune fille, ouvre-moi! Voici la nuit, j'ai peur!
12 F La nuit, qui peuplant l'air de figures livides,
12 M Donne aux âmes des morts des robes de vapeur!

Le sylphe. — ODES.

12 F Lorsque j'étais enfant : — Viens, me disait la muse,
12 M Viens voir le beau génie assis sur mon autel!
12 F Il n'est dans mes trésors rien que je te refuse,
12 F Soit que l'altier clairon ou l'humble cornemuse
8 M Attendent ton souffle immortel.

Paysage. — ODES.

12 F Le voile du matin sur les monts se déploie.
12 M Vois, un rayon naissant blanchit la vieille tour;
12 M Et déjà dans les cieux s'unit avec amour,
8 F Ainsi que la gloire à la joie,
12 M Le premier chant des bois aux premiers feux du jour.
Le matin. — ODES.

12 F Mais dans l'autre horizon l'âme alors est ravie.
12 M L'avenir sans fin s'ouvre à l'être illimité.
8 M Au matin de l'éternité
8 F On se réveille de la vie,
12 M Comme d'une nuit sombre ou d'un rêve agité!
Le matin. — ODES.

8 F Jeune ou vieux, imprudent ou sage,
12 F Toi qui, de cieux en cieux errant comme un nuage,
12 M Suis l'instinct d'un plaisir ou l'appel d'un besoin,
8 M Voyageur, où vas-tu si loin? —
12 F N'est-ce donc pas ici le but de ton voyage?
Epitaphe. — ODES.

12 F Le parfum d'un lys pur, l'éclat d'une auréole,
8 M La dernière rumeur du jour,
12 F La plainte d'un ami qui s'afflige et console,
12 F L'adieu mystérieux de l'heure qui s'envole,
8 M Le doux bruit d'un baiser d'amour,
Son nom. — ODES.

8 F Vous dont le poétique empire
12 M S'étend des bords du Rhône aux rives de l'Adour,
12 F Vous dont l'art tout-puissant n'est qu'un joyeux délire,
12 F Rois des combats du chant, rois des jeux de la lyre,
8 M O maîtres du savoir d'amour!
A l'académie des jeux Floraux. — ODES.

10 F Oh! quand je dors, viens auprès de ma couche,
10 M Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
10 F Et qu'en passant ton haleine me touche,
4 F Soudain ma bouche
4 M S'entrouvrira.
Oh! quand je dors. — RAYONS ET OMBRES.

8 F Entre deux rocs d'un noir d'ébène
8 M Voyez-vous ce sombre hallier
8 F Qui se hérisse dans la plaine,
8 F Ainsi qu'une touffe de laine
8 M Entre les cornes du bélier.

Nourmahal. — ORIENTALES

7 F Près du pêcheur qui ruisselle
7 M Quand tous deux, au jour baissant,
7 F Nous errons dans la nacelle,
7 F Laissant chanter l'homme frêle
7 M Et gémir le flot puissant;

Soirée en mer. — VOIX INTÉRIEURES.

6 F Oh! bien loin de la voie
6 M Où marche le pêcheur,
6 F Chemine où Dieu t'envoie!
6 F Enfant, garde ta joie!
6 M Lys, garde ta blancheur!

La prière pour tous. — FEUILLES D'AUTOMNE.

5 F Près que l'onde arrose!
5 M Vapeur de l'autel!
5 F Lèvres de la rose
5 F Où l'abeille pose
5 M Sa bouche de miel!

La prière pour tous. — FEUILLES D'AUTOMNE.

§ IV. — STROPHE DE SIX VERS

12 F A quoi pensent ces flots qui baisent sans murmure
12 F Les flancs de ce rocher luisant comme une armure?
12 M Quoi donc! n'ont-ils pas vu, dans leur propre miroir,
12 F' Que ce roc, dont le pied déchire leurs entrailles,
12 F' A sur sa tête un fort, ceint de blanches murailles,
12 M Roulé comme un turban autour de son front noir?

Le château fort. — ORIENTALES.

12 F O monument vengeur! trophée indélébile!
12 F Bronze qui, tournoyant sur ta base immobile,
12 M Sembles porter au ciel ta gloire et ton néant;
12 F' Et, de tout ce qu'a fait une main colossale,
12 F' Seul es resté debout; — ruine triomphale
8 M De l'édifice du géant!

A la colonne de la place Vendôme. — ODES.

12 F Amis! l'ennui nous tue, et le sage l'évite!
12 F Venez tous admirer la fête où vous invite
12 M Néron, César, consul pour la troisième fois;
12 F' Néron, maître du monde et dieu de l'harmonie,
8 F' Qui, sur le mode d'Ionie,
12 M Chante, en s'accompagnant de la lyre à dix voix.

Un chant de fête de Néron. — ODES.

12 F La France a des palais, des tombeaux, des portiques,
12 F De vieux châteaux tout pleins de bannières antiques,
12 M Héroïques joyaux conquis dans les dangers;
12 F' Sa pieuse valeur, prodigue en fiers exemples,
8 F' Pour parer ses superbes temples
8 M Dépouille les camps étrangers.

A l'arc de triomphe. — ODES.

12 F Qu'il passe en paix au sein d'un monde qui l'ignore,
12 F L'auguste infortuné que son âme dévore!
8 M Respectez ses nobles malheurs;
12 F' Fuyez, ô plaisirs vains, son existence austère;
12 F' Sa palme qui grandit, jalouse et solitaire,
8 M Ne peut croître parmi vos fleurs.

Le poète. — ODES.

12 M En Grèce! En Grèce! Adieu, vous tous! il faut partir!
12 M Qu'enfin, après le sang de ce peuple martyr,
8 F Le sang vil des bourreaux ruisselle!
12 M' En Grèce, ô mes amis! vengeance! liberté!
12 M' Ce turban sur mon front! ce sabre à mon côté!
8 F Allons! ce cheval, qu'on le selle!

Enthousiasme. — ORIENTALES.

8 F Ceux-ci partent, ceux-là demeurent.
12 F Sous le sombre aquilon, dont les mille voix pleurent,
12 M Poussière et genre humain, tout s'envole à la fois.
12 F' Hélas ! le même vent souffle, en l'ombre où nous sommes,
8 F' Sur toutes les têtes des hommes,
8 M Sur toutes les feuilles des bois.

Quia pulvis es. — I. CONTEMPLATIONS.

12 F Mes odes, c'est l'instant de déployer vos ailes ;
12 F Cherchez d'un même essor les voûtes immortelles ;
8 M Le moment est propice... Allons !
8 F' La foudre en grondant vous éclaire,
8 F' Et la tempête populaire
8 M Se livre au vol des aquilons.

A mes odes. — ODES.

12 F Oh ! quand il bâtissait de sa main colossale,
12 F Pour un trône, appuyé sur l'Europe vassale,
6 M Ce pilier souverain,
12 F' Ce bronze devant qui tout n'est que poudre et sable,
12 F' Sublime monument deux fois impérissable,
6 M Fait de gloire et d'airain :

A la colonne. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

10 M Toute espérance, enfant, est un roseau.
10 M Dieu dans ses mains tient nos jours, ma colombe ;
10 F Il les dévide à son fatal fuseau,
10 M' Puis le fil casse et notre joie en tombe ;
5 M' Car dans tout berceau
5 F Il germe une tombe.

XXXIX. — RAYONS ET OMBRES.

8 F Oh ! vous dont le travail est joie,
8 F Vous qui n'avez pas d'autre proie
8 M Que les parfums, souffles du ciel,
8 F' Vous qui fuyez quand vient décembre,
8 F' Vous qui dérobez aux fleurs l'ambre
8 M Pour donner aux hommes le miel,

Le manteau impérial. — CHATIMENTS.

7 F La tombe dit à la rose :
7 F — Des pleurs dont l'aube t'arrose
7 M Que fais-tu, fleur des amours?
7 F' La rose dit à la tombe :
7 F' — Que fais-tu de ce qui tombe
7 M Dans ton gouffre ouvert toujours?

XXXI. — VOIX INTÉRIEURES.

7 F Sara, belle d'indolence,
3 F Se balance
7 M Dans un hamac, au-dessus
7 F' Du bassin d'une fontaine
3 F' Toute pleine
7 M D'eau puisée à l'Ilyssus.

Sara la baigneuse. — ORIENTALES.

§ V. — STROPHE DE SEPT VERS

12 F Oh! qu'il est saint et pur le transport du poète,
12 F Quand il voit en espoir, bravant la mort muette,
12 M Du voyage des temps sa gloire revenir!
12 F' Sur les âges futurs, de sa hauteur sublime
12 M Il se penche, écoutant son lointain souvenir;
12 F' Et son nom, comme un poids jeté dans un abîme,
12 M Eveille mille échos au fond de l'avenir.

Dernier chant. — ODES.

12 F Oui, ce front, ce sourire et cette fraîche joue,
8 F C'est bien l'enfant qui pleure et joue,
8 M Et qu'un esprit du ciel défend.
12 F' De ses doux traits ravis à la sainte phalange,
8 E' C'est bien le délicat mélange,
8 F' Poète, j'y crois voir un ange,
8 M Père, j'y trouve mon enfant.

Le portrait d'une enfant. — ODES.

8 F Monte, écureuil, monte au grand chêne,
8 F Sur la branche des cieux prochaine,
8 M Qui plie et tremble comme un jonc.
8 F' Cigogne, aux vieilles tours fidèle,
8 F' Oh! vole et monte à tire-d'aile
8 F' De l'église à la citadelle,
8 M Du haut clocher au grand donjon.

Attente. — ORIENTALES.

§ VI. — STROPHE DE HUIT VERS

12 F Il viendra, — quand l'orgueil, et le crime, et la haine,
12 M De l'antique alliance auront enfreint le vœu;
12 F Quand les peuples verront, craignant leur fin prochaine,
12 F Du monde décrépit se détacher la chaîne,
12 M Les astres se heurter dans leurs chemins de feu,
12 F' Et dans le ciel, — ainsi qu'en ses salles oisives
12 F' Un hôte se promène, attendant ses convives, —
12 M Passer et repasser l'ombre immense de Dieu.

L'antechrist. — ODES

12 F — « Où donc ai-je régné? demandait la jeune ombre.
12 M Je suis un prisonnier, je ne suis point un roi.
12 F Hier je m'endormis au fond d'une tour sombre.
12 M Où donc ai-je régné? Seigneur, dites-le-moi.
12 F' Hélas! mon père est mort d'une mort bien amère;
12 M' Ses bourreaux, ô mon Dieu! m'ont abreuvé de fiel;
12 F' Je suis un orphelin; je viens chercher ma mère,
8 M' Qu'en mes rêves j'ai vue au ciel. »

Louis XVII. — ODES.

8 F Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
8 M Spectres légers? — Que voulez-vous?
12 F Fantastiques beautés, ce lugubre sourire
8 M M'annonce-t-il votre courroux?
8 F' Sur vos écharpes éclatantes
12 M' Pourquoi flotte à longs plis ce crêpe menaçant?
12 F' Pourquoi sur des festons ces chaînes insultantes,
8 M' Et ces roses teintes de sang?

Les vierges de Verdun. — ODES

10 F Gastibelza, l'homme à la carabine,
4 M Chantait ainsi :
10 F « Quelqu'un a-t-il connu donâ Sabine?
4 M Quelqu'un d'ici?
10 F' Dansez, chantez, villageois! La nuit gagne
4 M' Le mont Falù.
10 F' — Le vent qui souffle à travers la montagne
4 M' Me rendra fou! »

Guitare. — RAYONS ET OMBRES.

8 F Sans monter au char de victoire,
8 M Meurt le poète créateur :
8 F Son siècle est trop près de sa gloire
8 M Pour en mesurer la hauteur.
8 F' C'est Bélisaire au Capitole;
8 F' La foule court à quelque idole
8 F' Et jette en passant une obole
8 M Au mendiant triomphateur.

A mes amis. — ODES

8 F La grandeur éblouit l'histoire.
4 M Quinze ans, il fut
8 F Le dieu que traînait la victoire
4 M Sur un affût;
8 F' L'Europe sous sa loi guerrière
4 M' Se débattit. —
8 F' Toi, son singe, marche derrière,
4 M' Petit, petit.

Chanson. — CHATIMENTS.

7 F C'est toi, lutin! — Qui t'amène?
7 M Sur ce rayon du couchant
7 F Es-tu venu? Ton haleine
7 M Me caresse en me touchant!
7 F' A mes yeux tu te révèles.
7 F' Tu m'inondes d'étincelles!
7 F' Et tes frémissantes ailes
7 M Ont un bruit doux comme un chant.

A Trilby. — ODES

7 M S'il est un charmant gazon
5 F Que le ciel arrose,
7 M Où brille en toute saison
5 F Quelque fleur éclose,
7 M' Où l'on cueille à pleine main
7 M' Lys, chèvrefeuille et jasmin,
7 M' J'en veux faire le chemin
5 F Où ton pied se pose!

Nouvelle chanson. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

6 F Si je n'étais captive
6 M J'aimerais ce pays
6 F Et cette mer plaintive,
6 M Et ces champs de maïs,
6 F' Et ces astres sans nombre,
6 F' Si le long du mur sombre
6 F' N'étincelait dans l'ombre
6 M Le sabre des spahis.

La captive. — ORIENTALES.

5 F L'aurore s'allume,
5 M L'ombre épaisse fuit;
5 F Le rêve et la brume
5 M Vont où va la nuit;
5 F' Paupières et roses
5 F' S'ouvrent demi-closes;
5 F' Du réveil des choses
5 M On entend le bruit.

XX. — LES CHANTS DU CRÉPUSCULE.

4 F La voix plus haute
4 M Semble un grelot.
4 F D'un nain qui saute
4 M C'est le galop.
4 F' Il fuit, s'élance,
4 F' Puis en cadence
4 F' Sur un pied danse
4 M Au bout d'un flot.

Les Djinns. — ORIENTALES.

3 F Ça, qu'on selle,
3 M Ecuyer,
3 F Mon fidèle
3 M Destrier.
3 F' Mon cœur ploie
3 F' Sous la joie,
3 F' Quand je broie
3 M L'étrier.

Le pas d'armes du roi Jean. — BALLADES.

2 F On doute
2 M La nuit...
2 F J'écoute : —
2 M Tout fuit,
2 F' Tout passe;
2 F' L'espace
2 F' Efface
2 M Le bruit.

Les Djinns. — ORIENTALES.

§ VII. — STROPHE DE NEUF VERS

12 F Retirez-vous; rentrez dans les sombres abimes...
12 M Ah! que me montrez-vous?.. quels sont ces trois tombeaux ?
12 F Quel est ce char affreux, surchargé de victimes?
12 M Quels sont ces meurtriers couverts d'impurs lambeaux?
12 F' J'entends des chants de mort; j'entends des cris de fête.
8 F' Cachez-moi le char qui s'arrête!..
12 M' Un fer lentement tombe à mes regards troublés; —
12 M' J'ai vu couler du sang... Est-il bien vrai, parlez,
8 F' Qu'il ait rejailli sur ma tête?

Les vierges de Verdum. — ODES.

7 F Ecoutez! — Le canon gronde.
7 F Il est temps qu'on lui réponde.
7 M Le patient est le fort.
7 F' Eclatent donc les bordées!
7 F' Sur ces nefs intimidées,

7 M Frégates, jetez la mort!
7 F'' Et qu'au souffle de vos bouches
7 F'' Fondent ces vaisseaux farouches,
7 M Broyés aux rochers du port!

Navarin. — ORIENTALES.

7 M Toi! sois bénie à jamais!
7 F Eve qu'aucun fruit ne tente!
7 F Qui de la vertu contente
7 M Habites les purs sommets!
7 F' Ame sans tache et sans rides,
7 F' Baignant tes ailes candides,
7 M' A l'ombre et bien loin des yeux
7 M' Dans un flot mystérieux,
7 F Moirée de reflets splendides!

Toi, sois bénie. — CHANTS DU CRÉPUSCULE.

5 M « Mêlons-nous sans choix!
5 F Tandis que la foule
5 F Autour de lui roule,
5 F Satan joyeux foule
5 M L'autel et la croix.
5 F' L'heure est solennelle,
5 F' La flamme éternelle
5 F' Semble, sur son aile,
5 M La pourpre des rois. »

La ronde du Sabbat. — BALLADES.

5 M Nochers imprudents!
5 F Le vent dans la voile
5 F Déchire la toile
5 M Comme avec les dents!
5 F Là-haut, pas d'étoile!
5 M' L'un lutte avec l'air,
5 F' L'autre est à la pompe.
5 M' Le vent de la mer
5 F' Souffle dans sa trompe.

Une nuit qu'on entendait la mer. — VOIX INTÉRIEURES.

5 F La nuée éclate !
5 F La flamme écarlate
5 M Déchire ses flancs,
5 F' L'ouvre comme un gouffre,
5 F' Tombe en flots de soufre
5 M Aux palais croulants,
5 F'' Et jette, tremblante,
5 F'' Sa lueur sanglante,
5 M Sur leurs frontons blancs.

Feu du ciel. — ORIENTALES.

§ VIII. — STROPHE DE DIX VERS

12 F Par ses propres fureurs le maudit se dévoile,
12 M Dans le démon vainqueur on voit l'ange proscrit;
12 F L'anathème éternel, qui poursuit son étoile,
8 M Dans ses succès même est écrit.
12 F' Il est, lorsque des cieux nous oublions la voie,
8 F' Des jours que Dieu sans doute envoie
8 M' Pour nous rappeler les enfers;
12 F'' Jours sanglants qui, voués au triomphe du crime,
12 F'' Comme d'affreux rayons échappés de l'abîme,
8 M'' Apparaissent sur l'univers.

Quiberon. — ODES.

Dans l'exemple, cité p. 241, d'ode à strophes libres, *Les vierges de Verdun,* on retrouvera dans l'ordre à partir de la troisième strophe, les dessins suivants :

12	8	12	12	12	12	8	12	12	8
MF	FM	MF	FM	F'	F'	M'	F''	F''	M'

12	8	12	8	12	12	8	8	12	8
F	M	F	M	F'	F'	M'	F''	F''	M'

12	12	12	12	8	8	12	12	8	12
F	F	M	F'	F'	M	F''	M'	F''	M'

12	12	12	8	12	12	12	12	12	8
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

12	8	12	12	12	12	8	12	12	8
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

12	12	8	12	12	12	12	12	12	8
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

12	8	12	8	12	12	12	12	12	8
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

8	12	12	8	8	8	12	12	12	8
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

12	12	12	12	12	8	12	8	12	12
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

12	12	12	12	12	12	12	12	12	12
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

12	12	12	8	12	8	12	12	12	8
F	M	F	M	F′	F′	M′	F″	F″	M′

8 F		Il est deux îles dont un monde
8 M		Sépare les deux océans,
8 F		Et qui de loin domine l'onde
8 M		Comme des têtes de géants.
8 F′		On devine en voyant leurs cimes
8 F′		Que Dieu les tira des abîmes
8 M′		Pour un formidable dessein;
8 F″		Leur front de coups de foudre fume,
8 F″		Sur leurs flancs nus la mer écume,
8 M′		Des volcans grondent dans leur sein.

Les deux îles. — ODES.

§ IX. — Strophe de douze vers

8 F Oh! que ne suis-je un de ces hommes
8 M Qui, géants d'un siècle effacé,
8 F Jusque dans le siècle où nous sommes
8 M Règnent du fond de leur passé!
8 F' Que ne suis-je, prince ou poète,
8 F' De ces mortels à haute tête,
8 F' D'un monde à la fois base et faîte
8 M' Que leur temps ne peut contenir;
8 F'' Qui, dans le calme ou dans l'orage,
8 F'' Qu'on les adore ou les outrage,
8 F'' Devançant le pas de leur âge,
8 M' Marchent un pied dans l'avenir!

A. M. David. — Les feuilles d'automne.

8 F Non, l'avenir n'est à personne!
8 M Sire, l'avenir est à Dieu!
8 F A chaque fois que l'heure sonne,
8 M Tout ici-bas nous dit adieu.
8 F' L'avenir! L'avenir! Mystère!
8 F' Toutes les choses de la terre,
8 F' Gloire, fortune militaire,
8 M' Couronne éclatante des rois,
8 F'' Victoire aux ailes embrasées,
8 F'' Ambitions réalisées,
8 F'' Ne sont jamais sur nous posées,
8 M' Que comme l'oiseau sur nos toits.

Napoléon II. — Chants du crépuscule.

§ X. — Strophe de plus de douze vers

Nos poètes modernes ont à peu près abandonné les longues strophes lyriques. Il faut en chercher les derniers exemples dans Victor Hugo, œuvres de jeunesse principalement.

La période rythmique complexe au-delà de douze vers n'est pas plus interdite que la période rythmique simple au-delà de douze syllabes. Mais sa facture devient plus difficile pour satisfaire convenablement nos sensations auditives, d'autant plus que le mélange des mètres et le nombre des vers augmentent.

Pas de règle absolue en cette matière. Au goût seul du poète à décider.

ARTICLE III

De l'ode

Une *période rythmique complexe, composée d'un certain nombre de périodes strophiques, semblables ou dissemblables entre elles,* forme l'*ode*.

Tout dans l'ode doit se grouper en *stances*.

Son *dessin mélodique* peut varier considérablement, selon trois systèmes. Les strophes se succéderont égales et semblables entre elles, ou il y aura un mélange de strophes toujours identique à lui-même, ou les strophes seront libres. Dans le mode lyrique, le premier système obtient la préférence.

Supposez l'ode divisée en strophes égales et semblables où les parties mélodiques secondaires se correspondent exactement, ce n'est pas là une raison de l'accuser de monotonie. Remarquez, en effet, que les vers qui se correspondent de strophe en strophe conservent toute l'indépendance de leur allure propre, c'est-à-dire de la combinaison de leurs éléments rythmiques. Grande ressource de variété dans l'ode française.

Mais c'est aussi une cause de difficultés sérieuses pour

le musicien. Celui-ci exigera toujours au moins un même rythme général pour les vers correspondants, qui permette leur adaptation à une période musicale d'égale portée.

Mêmes observations applicables à l'ensemble des périodes strophiques correspondantes.

Dans le cas où surgirait dans un morceau destiné à être mis en musique une perversion rythmique quelconque, le musicien n'aurait plus d'autre ressource que d'altérer le rythme du vers en le répartissant sur des intervalles fixes et isochrones, multiples de l'unité de mesure.

Ces remarques ont la même valeur pour la lecture, à un degré moindre sans doute, — la lecture étant après tout une véritable exécution musicale. Pas d'instrument plus parfait que la voix humaine. Le chant n'est-ce pas ce qui satisfait davantage notre ouïe?

L'ode française ne s'accommode pas d'alexandrins dont les rimes se suivent deux par deux et forment des tirades; ce serait confondre l'ode avec le poème.

Par contre, certaines odes de Victor Hugo ne sont vraiment que de petits poèmes, avec la variété des rythmes, le lyrisme, le récit et le drame, par exemple, *Feu du Ciel* des ORIENTALES.

Quoi d'étonnant? L'*ode moderne,* telle que l'a voulue Victor Hugo, est essentiellement *dramatique* tout en conservant son caractère *lyrique*. La forme, l'inspiration, l'élan du chant dans la composition qui tressaille au contact continuel d'une idée fondamentale s'appuyant dans toutes ses parties sur les développements d'un événement : voilà l'ode dramatique, celle qu'a employée Victor Hugo au cours de toute une vie si agitée et si facilement à l'unisson des événements de son siècle et de son pays.

« Victor Hugo avait reçu d'une façon éminente la plupart des dons qui font le poète : l'imagination, la couleur, l'abondance, la facilité et le sentiment du rythme.

» Il pense en vers, il est *lyrique par nature;* les idées lui viennent sous forme de strophes, d'odes, avec des ailes, des couleurs et une opulente sonnerie. » — L. VEUILLOT.

Son goût et son intuition règlent et fixent tous les points mélodiques : combinaison des rimes, chute des strophes et chute de l'ode, — de manière à produire l'effet voulu et attendu.

C'est ainsi qu'il coordonne magnifiquement la forme générale de son ode avec la forme du mouvement et la nature des idées et des images générales. L'ode n'est d'ailleurs, nous l'avons dit, qu'une période rythmique plus complexe que la strophe, à traiter de la même façon.

Victor Hugo s'est quelquefois trompé dans son dessin mélodique, mais rarement. Par exemple, nous y revenons encore, c'est ce qui lui est arrivé dans la deuxième partie d'un hymne, douce rêverie, qui commençait si bien : *Dans l'église de..,* CHANTS DU CRÉPUSCULE, où il aurait dû changer de rythme pour peindre la vie du monde avec tous ses fracas en opposition avec la sainte quiétude goûtée un instant à l'ombre de l'humble parvis. Voir p. 162.

« On disait de La Fontaine qu'il portait des fables, Victor Hugo porte des odes, et le moindre vent qui l'effleure en fait tomber une.

» Elle peut n'être pas bonne : il y a toujours ou presque toujours quelque belle strophe, tout au moins quelques beaux vers; ce sera toujours une forme d'ode.

» Lorsque la poésie n'y est pas, on y trouve encore l'écorce et la couleur de la poésie », comme le dit LOUIS VEUILLOT. Que de pièces admirables comme *Ibo* des CONTEMPLATIONS, qui témoignent de sa passion pour son métier d'artiste en écriture poétique et musicale, si pas de flambeau à tout son siècle qu'il a beaucoup plus suivi qu'éclairé.

Nous puiserons des exemples des différents dessins mélodiques dans le livre des *Odes,* toutefois sans vouloir les désigner comme des modèles de *poésie.*

§ Ier. — Ode a strophes égales et semblables

I

Lorsque à l'antique Olympe immolant l'Évangile,
Le préteur, appuyant d'un tribunal fragile
Ses temples odieux,
Livide, avait proscrit des chrétiens pleins de joie,
Victimes qu'attendaient, acharnés sur leur proie,
Les tigres et les dieux;

Rome offrait un festin à leur élite sainte;
Comme si, sur les bords du calice d'absinthe
Versant un peu de miel,
Sa pitié des martyrs ignorait l'énergie,
Et voulait consoler par une folle orgie
Ceux qu'appelait le ciel.

La pourpre recevait ces convives austères;
Le falerne écumait dans de larges cratères
Ceints de myrtes fleuris;
Le miel d'Hybla dorait les vins de Malvoisie,
Et, dans les vases d'or, les parfums de l'Asie
Lavaient leurs pieds meurtris.

Un art profond, mêlant les tributs des trois mondes,
Dévastait les forêts et dépeuplait les ondes
Pour ce libre repas;
On eut dit qu'épuisant la prodigue nature,
Sybaris conviait aux banquets d'Epicure
Ces élus du trépas.

Les tigres cependant s'agitaient dans leur chaîne;
Les léopards captifs de la sanglante arène
Cherchaient le noir chemin.
Et bientôt, moins cruels que les femmes de Rome,
Ces monstres s'étonnaient d'être applaudis par l'homme,
Baignés de sang humain

On jetait aux lions les confesseurs, les prêtres.
Telle une main servile à de dédaigneux maîtres
Offre un mets savoureux.
Lorsqu'au pompeux banquet siégeait le saint conclave,
La pâle mort, debout, comme un muet esclave,
Se tenait derrière eux.

II

O rois! comme un festin s'écoule votre vie.
La coupe des grandeurs, que le vulgaire envie,
Brille dans votre main;
Mais au concert joyeux de la fête éphémère
Se mêle le cri sourd du tigre populaire
Qui vous attend demain!

Le repas libre. — ODES.

§ II. — ODE A MÉLANGE FIXE

Nous transcrivons *Buonaparte* où le mélange fixe se fait sous forme complète.

I

Quand la terre engloutit les cités qui la couvrent,
Que le vent sème au loin un poison voyageur,
Quand l'ouragan mugit, quand des monts brûlants s'ouvrent,
C'est le réveil du Dieu vengeur.
Et si, laissant enfin les clémences célestes,
Le monde à ces signes funestes
Ose répondre en les bravant,
Un homme, alors, choisi par la main qui foudroie,
Des aveugles fléaux ressaisissant la proie,
Paraît, comme un fléau vivant!

Parfois, élus maudits de la fureur suprême,
Entre les nations des hommes sont passés,
Triomphateurs longtemps armés de l'anathème,
Par l'anathème renversés!
De l'esprit de Nemrod héritiers formidables,
Ils ont sur les peuples coupables
Régné par la flamme et le fer;
Et dans leur gloire impie, en désastres féconde,
Ces envoyés du ciel sont apparus au monde,
Comme s'ils venaient de l'enfer!

II

Naguère, de lois affranchie,
Quand la reine des nations
Descendit de la monarchie,
Prostituée aux factions,
On vit, dans ce chaos fétide,
Naître de l'hydre régicide
Un despote, empereur d'un camp.
Telle souvent la mer qui gronde
Dévore une plaine féconde
Et vomit un sombre volcan.

D'abord, troublant du Nil les hautes catacombes,
Il vint, chef populaire, y combattre en courant,
Comme pour insulter des tyrans dans leurs tombes,
Sous sa tente de conquérant. —
Il revint pour régner sur ses compagnons d'armes.
En vain l'auguste France en larmes
Se promettait des jours plus beaux;
Quand des vieux pharaons il foulait la couronne,
Sourd à tant de néant, ce n'était qu'un grand trône
Qu'il rêvait sur leurs grands tombeaux!

Un sang royal teignit sa pourpre usurpatrice.
Un guerrier fut frappé par ce guerrier sans foi.
L'anarchie, à Vincenne, admira son complice, —
Au Louvre, elle adora son roi.
Il fallut presque un Dieu pour consacrer cet homme.
Le prêtre-monarque de Rome
Vint bénir son front menaçant;

Car, sans doute en secret effrayé de lui-même,
Il voulait recevoir son sanglant diadème
Des mains d'où le pardon descend.

III

Lorsqu'il veut, le Dieu secourable,
Qui livre au méchant le pervers,
Brise le jouet formidable
Dont il tourmentait l'univers.
Celui qu'un instant il seconde
Se dit le seul maître du monde;
Fier, il s'endort dans son néant;
Enfin, bravant la loi commune,
Quand il croit tenir sa fortune,
Le fantôme échappe au géant.

IV

Dans la nuit des forfaits, dans l'éclat des victoires,
Cet homme, ignorant Dieu qui l'avait envoyé,
De cités en cités promenant ses prétoires,
Marchait, sur sa gloire appuyé.
Sa dévorante armée avait, dans son passage,
Asservi les fils de Pélage
Devant les fils de Galgacus;
Et, quand dans leurs foyers il ramenait ses braves,
Aux fêtes qu'il vouait à ces vainqueurs esclaves,
Il invitait les rois vaincus!

Dix empires conquis devinrent ses provinces.
Il ne fut pas content dans son orgueil fatal.
Il ne voulait dormir qu'en une cour de princes,
Sur un trône continental!
Ses aigles, qui volaient sous vingt cieux parsemées,
Au nord, de ses longues armées
Guidèrent l'immense appareil;
Mais là parut l'écueil de sa course hardie.
Les peuples sommeillaient; un sanglant incendie
Fut l'aurore du grand réveil!

Il tomba roi; — puis, dans sa route,
Il voulut, fantôme ennemi,
Se relever, afin sans doute
De ne plus tomber à demi.
Alors, loin de sa tyrannie,
Pour qu'une effrayante harmonie
Frappât l'orgueil anéanti,
On jeta ce captif suprême
Sur un rocher, débris lui-même
De quelque ancien monde englouti.

Là, se refroidissant comme un torrent de lave,
Gardé par ses vaincus, chassé de l'univers,
Ce reste d'un tyran, en s'éveillant esclave,
N'avait fait que changer de fer;
Des trônes restaurés écoutant la fanfare,
Il brillait de loin comme un phare,
Montrant l'écueil au nautonnier.
Il mourut. — Quand ce bruit éclata dans nos villes,
Le monde respira dans les fureurs civiles,
Délivré de son prisonnier!

Ainsi l'orgueil s'égare en sa marche éclatante,
Colosse né d'un souffle et qu'un regard abat.
Il fit du glaive un sceptre, et du trône une tente.
Tout son règne fut un combat.
Du fléau qu'il portait lui-même tributaire,
Il tremblait, prince de la terre;
Soldat, on vantait sa valeur.
Retombé dans son cœur comme dans un abîme,
Il passa par la gloire, il passa par le crime,
Et n'est arrivé qu'au malheur.

V

Peuples, qui poursuivez d'hommages
Les victimes et les bourreaux,
Laissez-le fuir seul dans les âges; —
Ce ne sont point là les héros!

Ces faux dieux, que leur siècle ensence,
Dont l'avenir hait la puissance,
Vous trompent dans votre sommeil;
Tels que ces nocturnes aurores
Où passent de grands météores,
Mais que ne suit pas le soleil.

Buonaparte. — ODES.

Parfois les odes à mélange fixe le sont sous forme incomplète : *il y manque, par exemple, une strophe pour achever le dessin mélodique*. Reproduisons l'une de ces pièces.

Ce beau nuage, ô vierge! aux hommes est pareil.
Bientôt tu le verras, grondant sur notre tête,
Aux champs de la lumière amasser la tempête,
Et leur rendre en éclairs les rayons du soleil.

Oh! qu'un ange longtemps d'un souffle salutaire
Le soutienne en son vol, tel que l'ont vu tes yeux!
Car, s'il descend vers nous, le nuage des cieux
N'est plus qu'un brouillard sur la terre.

Vois, pour orner le soir, ce matin il est né.
L'astre géant, fécond en splendeurs inconnues,
Changé en cortège ardent l'amas jaloux des nues;
Le génie est plus grand d'envieux couronné!

La tempête qui fuit d'un orage est suivie.
L'âme a peu de beaux jours; mais, dans son ciel obscur,
L'amour, soleil divin, peut dorer d'un feu pur
Le nuage errant de la vie.

Hélas! ton beau nuage aux hommes est pareil.
Bientôt tu le verras, grondant sur notre tête,
Aux champs de la lumière amasser la tempête,
Et leur rendre en éclairs les rayons du soleil!

Le nuage. — ODES

§ III. — ODES A STROPHES LIBRES

Vérifions le système dans *Les vierges de Verdun*.

I

Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
Spectres légers? — que voulez-vous?
Fantastiques beautés, ce lugubre sourire
M'annonce-t-il votre courroux?
Sur vos écharpes éclatantes
Pourquoi flotte à longs plis ce crêpe menaçant?
Pourquoi sur des festons ces chaînes insultantes,
Et ces roses teintes de sang?

Retirez-vous; rentrez dans les sombres abîmes...
Ah! que me montrez-vous?.. quels sont ces trois tombeaux?
Quel est ce char affreux, surchargé de victimes?
Quels sont ces meurtriers couverts d'impurs lambeaux?
J'entends des chants de mort; j'entends des cris de fête.
Cachez-moi le char qui s'arrête!..
Un fer lentement tombe à mes regards troublés; —
J'ai vu couler du sang... Est-il bien vrai, parlez,
Qu'il ait rejailli sur ma tête?

Venez-vous dans mon âme éveiller le remord?
Ce sang... je n'en suis point coupable!
Fuyez, vierges; fuyez, famille déplorable...
Lorsque vous n'étiez plus, je n'étais pas encor!
Qu'exigez-vous de moi? J'ai pleuré vos misères;
Dois-je donc expier les crimes de mes pères?
Pourquoi troublez-vous mon repos?
Pourquoi m'apportez-vous ma lyre frémissante?
Demandez-vous des chants à ma voix innocente,
Et des remords à vos bourreaux?

II

Sous des murs entourés de cohortes sanglantes,
Siège le sombre tribunal.
L'accusateur se lève, et ses lèvres tremblantes
S'agitent d'un rire infernal.
C'est Tainville; on le voit, au nom de la patrie,
Convier aux forfaits cette horde flétrie
D'assassins, juges à leur tour;

Le besoin du sang le tourmente;
Et sa voix homicide à la hâche fumante
Désigne les têtes du jour.

Il parle; — ses licteurs vers l'enceinte fatale
Traînent les malheureux que sa fureur signale;
Les portes devant eux s'ouvrent avec fracas;
Et trois vierges, de grâce et de pudeur parées,
De leurs compagnes entourées,
Paraissent parmi les soldats.
Le peuple, qui se tait, frémit de son silence;
Il plaint son esclavage, en plaignant leurs malheurs,
Et repose sur l'innocence
Ses regards, las du crime et troublés par ses pleurs.

Eh quoi! quand ces beautés, lâchement accusées,
Vers ces juges de mort s'avançaient dans les fers,
Ces murs n'ont pas, croulant sous leurs voûtes brisées,
Rendu les monstres aux enfers!
Que faisaient nos guerriers?.. Leur vaillance trompée
Prêtait au vil couteau le secours de l'épée;
Ils sauvaient ces bourreaux qui souillaient leurs combats.
Hélas! un même jour, jour d'opprobre et de gloire,
Voyait Moreau monter au char de la victoire,
Et son père au char du trépas!

Quand nos chefs, entourés des armes étrangères,
Couvrant nos cyprès de lauriers,
Vers Paris lentement reportaient leurs bannières,
Frédéric sur Verdun dirigeait ses guerriers.
Verdun, premier rempart de la France opprimée,
D'un roi libérateur crut saluer l'armée.
En vain tonnaient d'horribles lois;
Verdun se revêtit de sa robe de fête,
Et, libre de ses fers, vint offrir sa conquête
Au monarque vengeur des rois.

Alors, vierges, vos mains (ce fut là votre crime!)
Des festons de la joie ornèrent les vainqueurs.
Ah! pareilles à la victime,
La hâche à vos regards se cachait sous des fleurs.
Ce n'est pas tout; hélas! sans chercher la vengeance,

Quand nos bannis, bravant la mort et l'indigence
Combattaient nos tyrans encor mal affermis,
Vos nobles cœurs ont plaint de si nobles misères;
Votre or a secouru ceux qui furent nos frères
Et n'étaient pas nos ennemis!

Quoi ce trait glorieux, qui trahit leur belle âme,
Sera donc l'arrêt de leur mort!
Mais non, l'accusateur, que leur aspect enflamme,
Tressaille d'un honteux transport.
Il veut, vierges, au prix d'un affreux sacrifice,
En taisant vos bienfaits vous ravir au supplice;
Il croit vos chastes cœurs par la crainte abattus.
Du mépris qui le couvre acceptez le partage,
Souillez-vous d'un forfait, l'infâme aréopage
Vous absoudra de vos vertus!

Répondez-moi, vierges timides;
Qui d'un si noble orgueil arma ces yeux si doux?
Dites, qui fit rouler dans vos regards humides
Les pleurs généreux du courroux?
Je le vois, à votre courage;
Quand l'oppresseur qui vous outrage
N'eut pas offert la honte en offrant son bienfait,
Coupables de pitié pour des français fidèles,
Vous n'auriez pas voulu, devant des lois cruelles,
Nier un si noble forfait!

C'en est donc fait; déjà sous la lugubre enceinte
A retenti l'arrêt dicté par la fureur.
Dans un muet murmure, étouffé par la crainte,
Le peuple, qui l'écoute, exhale son horreur.
Regagnez des cachots les sinistres demeures,
O vierges! encor quelques heures...
Ah! priez sans effroi, votre âme est sans remord.
Coupez ces longues chevelures,
Où la main d'une mère enlaçait des fleurs pures,
Sans voir qu'elle y mêlait les pavots de la mort!

Bientôt ces fleurs encor pareront votre tête;
Les anges vous rendront ces symboles touchants;
Votre hymne de trépas sera l'hymne de fête
Que les vierges du ciel rediront dans leurs chants.

Vous verrez près de vous, dans ces chœurs d'innocence,
Charlotte, autre Judith, qui vous vengea d'avance;
Cazotte; Elisabeth, si malheureuse en vain;
Et Sombreuil, qui trahit par ses pâleurs soudaines
Le sang glacé des morts circulant dans ses veines;
Martyres, dont l'encens plaît au martyr divin!

III

Ici, devant mes yeux erraient des lueurs sombres;
Des visions troublaient mes sens épouvantés;
Les spectres sur mon front balançaient dans les ombres
De longs linceuls ensanglantés.
Les trois tombeaux, le char, les échafauds funèbres,
M'apparurent dans les ténèbres;
Tout rentra dans la nuit des siècles révolus;
Les vierges avaient fui vers la naissante aurore;
Je me retrouvai seul, et je pleurais encore
Quand ma lyre ne chantait plus!

Les vierges de Verdun. — ODES.

§ IV. — ODE A MÉLANGE VARIÉ DES TROIS SYSTÈMES

Chacun peut s'assurer si le poète est heureux dans le renouvellement du rythme d'après le mouvement de la pensée.

I

Fils du ciel, je fuirai les honneurs de la terre;
Dans mon abaissement je mettrai mon orgueil;
Je suis le roi banni, superbe et solitaire,
Qui veut le trône ou le cercueil;
Je hais le bruit du monde, et je crains sa poussière.
La retraite paisible et fière,
Réclame un cœur indépendant;

Je ne veux point d'esclave et ne veux point de maitre;
Laissez-moi rêver seul au désert de mon être; —
J'y cherche le buisson ardent.

Toi qu'aux douleurs de l'homme un Dieu caché convie,
Compagne sous les cieux de l'humble humanité,
Passagère immortelle, esclave de la vie
Et reine de l'éternité,
Ame! aux instants heureux comme aux heures funèbres,
Rayonne au fond de mes ténèbres,
Règne sur mes sens combattus;
Oh! de ton sceptre d'or romps leur chaîne fatale,
Et nuit et jour, pareille à l'antique vestale,
Veille au feu sacré des vertus.

Est-ce toi dont le souffle a visité ma lyre,
Ma lyre, chaste sœur des harpes de Sion;
Et qui vient dans ma nuit avec un doux sourire,
Comme une belle vision?
Sur mes terrestres fers, ô vierge glorieuse,
Pose l'aile mystérieuse
Qui t'emporte au ciel dévoilé.
Viens-tu m'apprendre, écho de la voix infinie,
Quelque secret d'amour, de joie ou d'harmonie,
Que les anges t'ont révélé?

II

Vis-tu ces temps d'innocence,
Où, quand rien n'était maudit,
Dieu, content de sa puissance,
Fit le monde et s'applaudit?
Vis-tu, dans ces jours prospères,
Du jeune aïeul de nos pères
Ève enchanter le réveil,
Et, dans la sainte phalange,
Au front du premier archange
Luire le premier soleil?

Vis-tu, des torrents de l'être,
Parmi de brûlants sillons,
Les astres, joyeux de naître,
S'échapper en tourbillons;
Quand Dieu, dans sa paix féconde,
Penché de loin sur le monde,
Contemplait ces grands tableaux,
Lui, centre commun des âmes,
Foyer de toutes les flammes,
Océan de tous les flots?

III

Suivais-tu du Seigneur la marche solennelle,
Lorsque l'Esprit porta la parole éternelle
De l'abîme des eaux aux régions du feu;
Au jour où, menaçant la terre virginale,
Comme, d'un char léger pressant l'ardent essieu,
Un roi vaincu refuse une lutte inégale,
Le chaos éperdu s'enfuyait devant Dieu?

As-tu vu, loin des cieux, châtiant ses complices,
Le roi du mal, armé du sceptre des supplices,
Dans le gouffre où jamais la terreur ne s'endort,
Lieu funèbre, où, pleurant les songes de la terre,
Le crime se réveille enfantant le remord,
Et qu'un Dieu visita, revêtu de mystère,
Quand d'enfer en enfer il poursuivit la mort!

IV

Montre-moi l'Éternel, donnant, comme un royaume,
Le temps à l'éphémère et l'espace à l'atome;
Le vide obscur, des nuits tombeau silencieux;
Les foudres se croisant dans leur sphère tonnante,
Et la comète rayonnante
Traînant sa chevelure éparse dans les cieux.

Mon esprit sur ton aile, ô puissante compagne,
Vole de fleur en fleur, de montagne en montagne,
Remonte aux champs d'azur d'où l'homme fut banni,
Du secret éternel lève le voile austère;
Car il voit plus loin que la terre;
Ma pensée est un monde errant dans l'infini

V

Mais la vie, ô mon âme! a des pièges dans l'ombre.
Sois le guerrier captif qui garde sa prison,
Des feux de l'ennemi compte avec soin le nombre,
Et, sous le jour brûlant ainsi qu'en la nuit sombre,
Surveille au loin tout l'horizon.

Je ne suis point celui qu'une ardeur vaine enflamme,
Qui refuse à son cœur un amour chaste et saint,
Porte à Dagon l'encens que Jéhovah réclame,
Et, voyageur sans guide, erre autour de son âme,
Comme autour d'un cratère éteint.

Il n'ose, offrant à Dieu sa nudité parée,
Flétrir les fleurs d'Eden d'un souffle criminel;
Fils banni, qui, traînant sa misère ignorée,
Mendie et pleure, assis sur la borne sacrée
De l'héritage paternel.

Et les anges entre eux disent : « Voilà l'impie!
Il a bu des faux biens le philtre empoisonneur;
Devant le juste heureux que son crime s'expie;
Dieu rejette son âme! elle s'est assoupie
Durant la veille du Seigneur. »

Toi, — puisses-tu bientôt, secouant ma poussière,
Retourner radieuse au radieux séjour!
Tu remonteras pure à la source première,
Et, comme le soleil emporte sa lumière,
Tu n'emporteras que l'amour!

VI

Malheureux l'insensé dont la vue asservie
Ne sent point qu'un esprit s'agite dans la vie!
Mortel, il reste sourd à la voix du tombeau;
Sa pensée est sans aile, et son cœur est sans flamme;
Car il marche, ignorant son âme,
Tel qu'un aveugle errant qui porte un vain flambeau.

L'âme. — ODES.

ARTICLE IV

La ballade chez Victor Hugo

Victor Hugo nous a laissé tout un recueil de *Ballades* ou poésies lyriques légendaires et simples de ton, mais exquises de forme : un refrain, sorte de réflexion faite à la fin de chaque stance par le conteur lui-même, remplit un rôle très piquant et plein d'intérêt au sein de ces récits étranges et merveilleux.

Venez, vous dont l'œil étincelle;
Pour entendre une histoire encor,
Approchez; je vous dirai celle
De Dona Padilla del Flor.
Elle était d'Alanje, où s'entassent
Les collines et les halliers. —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers.

Cette histoire de la novice,
Saint Ildefonse, abbé, voulut
Qu'afin de préserver du vice
Les vierges qui font leur salut,
Les prieures la racontassent
Dans tous les couvents régulièrs. —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers!

XIII. — La légende de la nonne.

Dans cette ravissante ballade, le refrain est une observation toute indépendante du récit, mais elle met en scène le conteur.

Voici une autre ballade où le refrain, détaché des strophes, peint les échos prolongés de l'immense *Ronde du Sabbat*.

« Mêlons-nous sans choix,
Tandis que la foule,
Autour de lui roule,
Satan joyeux foule
L'autel et la croix
L'heure est solennelle.
La flamme éternelle
Semble, sur son aile,
La pourpre des rois! »
Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.

Le refrain n'est pas cependant une règle absolue. Tout le monde connaît la magnifique ballade, *Les deux archers :*

C'était l'instant funèbre où la nuit est si sombre,
Qu'on tremble à chaque pas de réveiller dans l'ombre
Un démon, ivre encor du banquet des sabbats;
Le moment où, liant à peine sa prière,
Le voyageur se hâte à travers la clairière;
C'était l'heure où l'on parle bas.

Deux francs archers passaient au fond de la vallée,
Là-bas! où vous voyez une tour isolée,
Qui, lorsqu'en Palestine allaient mourir nos rois,
Fut bâtie en trois nuits, au dire de nos pères,
Par un ermite saint qui remuait les pierres
Avec le signe de la croix.

La *ballade* ainsi traitée ne ressemble plus aux anciennes *ballades* que par le sujet et par le refrain s'il existe.

La ballade n'était d'abord qu'un *rythme,* qui, en s'appropriant à certaine catégorie de sujets, devint un *genre.* Pièce de trois couplets et d'un envoi, c'est-à-dire d'un quatrième couplet qui fait connaître le personnage auquel elle est adressée, en vers égaux et avec un refrain.

Les trois couplets sont symétriquement égaux, soit par le nombre de vers, soit par l'enlacement des rimes. Chaque couplet est une stance de huit, dix ou douze

vers en deux parties; l'envoi n'en est qu'une moitié, et il répond communément à la seconde partie de la stance.

Les parties correspondantes des trois couplets sont sur les mêmes rimes, et l'envoi conserve les rimes de la partie à laquelle il répond. Toutes les rimes féminines sont pareilles, et il ne s'y trouve que deux rimes masculines, l'une pour le commencement, l'autre pour la fin des couplets.

La *ballade moderne,* que Victor Hugo a réellement créée, n'y ressemble donc nullement, sinon de loin par le refrain. Il lui assura l'indépendance des rimes et supprima l'envoi, ces sortes de poésies ne s'adressant plus qu'au lecteur.

La *ballade* a tout simplement subi l'influence de l'*ode moderne,* après laquelle elle tient le premier rang.

ARTICLE V

Le poème chez Victor Hugo

Le rythme du poème moderne doit s'étudier dans *La légende des siècles* de Victor Hugo.

Nous remarquons de suite que les vieux moules classiques sont mis à néant.

Pour la *composition,* pour le dessin général, le poème a subi les influences de l'*ode* et de la *ballade,* et l'élément *dramatique* y entre sous toutes ses faces. Le poème est ode par la hauteur de l'inspiration, ballade par la naïveté et le charme de ses croyances, drame par son action énergique et vraie.

Ces changements ont eu leur contre-coup dans le *rythme.* Le *récit* s'accommode de l'alexandrin et des rimes plates, le *chant* se dispose en stances lyriques, et le *drame* se produit à l'aide d'alexandrins sur rimes plates, à l'aide des

stances et du dialogue, soit du dialogue chanté, comme dans la tragédie, soit du dialogue parlé, comme dans le drame proprement dit.

Pour se rendre compte de toutes les ressources du poème moderne, on pourrait lire successivement *Toulon* et *L'expiation* des CHÂTIMENTS ; *Caïn, Pauvres gens, Petit Paul, La sœur de charité, Le cimetière d'Eylau, La vision de Dante, Le Régiment du baron Madruce, Gaïffer, Parricide, L'aigle du casque, Tout le passé et tout l'avenir, Pleine mer, Plein ciel, Zim-Zizimi, Eviradnus, Défiance d'Onfroy, Confiance du marquis Fabrice,* de LA LÉGENDE DES SIÈCLES.

En somme, le *poème,* chez Victor Hugo, n'est que l'*ode moderne dans de plus vastes proportions.*

L'*ode* est l'*expression poétique d'un sentiment profond et déterminé,* un épanchement, une effusion du cœur, le cri spontané d'une âme inspirée à propos d'une idée et d'un fait où le poète n'exprime que *ce qui le frappe le plus.*

Le *poème embrasse l'universalité, pénètre l'ensemble, approfondit les causes, énumère les résultats, raconte les péripéties, dégage le principe ou la pensée fondamentale et se laisse inspirer avant tout par l'exécution du fait, la réalisation d'une idée.* — D'après W. TÉNINT.

Dès lors, il est facile d'apprécier les différences de facture entre le *poème moderne* et le *poème classique,* toute à l'avantage du premier.

Malheureusement pour Victor Hugo au lieu d'obéir aux faits qu'il retrace dans LA LÉGENDE DES SIÈCLES, il les asservit parfois un peu trop à sa fantaisie, — quand il ne les asservit pas à la rime.

Néanmoins son œuvre occupe une place à part dans l'histoire de la poésie épique qui se teindra longtemps encore des couleurs qu'il lui a données dans le fond et surtout dans la forme.

ARTICLE VI

Le sonnet chez Victor Hugo

Le *sonnet* rentre dans la catégorie des poèmes à *forme fixe*.

Il se compose de deux quatrains roulant sur deux rimes seulement, et de deux tercets, sur trois rimes différentes des premières.

Tous les *mètres* peuvent être employés. — Pour les *rimes*, il n'y a pas de combinaison que les artistes n'aient essayée, histoire sans doute de faire admirer leur souplesse et leur dextérité.

Au point de vue du *groupement rythmique*, le mérite du sonnet se trouve dans un *juste équilibre entre ses parties;* en d'autres termes, il faut allonger pour l'esprit et pour l'oreille les deux tercets à l'aide des habiletés indiquées pp. 134, 200, 208, et leur permettre ainsi d'atteindre à l'importance des deux quatrains.

Le développement de la pensée doit être *lyrique* avant tout, plein de souplesse, et le *dernier vers* apparaitre comme l'expiration contenue d'un souffle puissant qui s'arrête court sur la *formule la plus heureuse de l'idée* par sa nouveauté, sa force, son ampleur ou sa hardiesse, et *la mieux cadencée* du poème.

Si le sonnet a tant de vogue chez nos contemporains, il ne le doit certes pas à Victor Hugo qui en a publié un seul à notre connaissance, et bien tard, en 1881.

Est-ce impuissance de le manier avec la dextérité et la grâce que nous admirons sous la plume de V. DE LAPRADE, A. DE SÉGUR, A. DE MUSSET, CH. BAUDELAIRE et de J. SOULARY? Ceci, absolument pas.

Son esprit titanesque se trouvait-il à l'étroit dans ce moule si restreint pour la pensée?

Ou bien, est-ce dédain pour ce vieux rythme fixe et pour le menu travail de cette bluette laborieuse, mais non sans mérite?

Nous ne nous chargeons pas de l'expliquer : et voici le sonnet en question.

On leur fait des sonnets, passables quelquefois;
On baise cette main qu'elles daignent vous tendre;
On les suit à l'église, on les admire au bois;
On redevient Damis, on redevient Clitandre.

Le bal est leur triomphe, et l'on brigue leur choix;
On danse, on rit, on cause, et vous pouvez entendre,
Tout en valsant, parmi les luths et les hautbois,
Ces belles gazouiller de leur voix la plus tendre :

— La force est tout; la guerre est sainte; l'échafaud
Est bon; il ne faut pas trop de lumière; il faut
Bâtir plus de prisons et bâtir moins d'écoles;

Si Paris bouge, il faut des canons pleins les forts. —
Et ces colombes-là vous disent des paroles
A faire remuer d'horreur les os des morts.

Jolies femmes. — LES QUATRE VENTS DE L'ESPRIT.

CONCLUSION

« Le combat ridicule des *Classiques* et des *Romantiques,* dit Ernest Hello, a été une mêlée de nains myopes qui luttèrent dans les ténèbres pour se saisir d'une proie inconnue placée sur une montagne, hors de la portée de leurs bras et de leurs yeux, — la proie des aigles. »

Une langue n'est-elle pas vivante comme le peuple qui la parle? Elle fait corps avec lui et se modifie dans le cours des temps par des efforts incessants d'adaptation à ses affects. Une langue est un peuple. Sa modalité se modifie avec lui. Le changement exclut-il l'identité?

Sachons franchement reconnaitre et mettre à profit ce qu'il y a de bon dans les anciens et dans les modernes.

Si le conseil de la rhétorique d'imiter les grands écrivains ou ceux qu'elle appelle ainsi, est un conseil ridicule, le conseil de se les assimiler est un conseil sérieux.

« Il peut se faire, en effet, qu'en vous plongeant dans le génie d'un grand homme, vous en soyez pénétré, imprégné ; que quelque chose de lui passe en vous, à la condition, toutefois, que vous le méritiez et que vous présentiez aux rayons une surface pénétrable.

Cela ne peut se faire par la copie, par la découverte d'un procédé, mais par une communication intime de chaleur et de vie. L'homme ne se nourrit pas, comme les animaux de race inférieure, par juxtaposition ; il se nourrit par assimilation. Or, l'écrivain donne son style, c'est-à-dire sa parole, c'est-à-dire lui-même. Il est permis de s'en nourrir. » — E. HELLO.

Nous avons essayé de dire ce qu'est la métrique de Victor Hugo, en d'autres termes, son art incomparable d'adaptation des cadences aux images et aux sensations sous l'impression desquelles il écrit. Les ressources du vers français à l'aide desquelles il peint si parfaitement l'âme et les choses, et qui donnent à ses œuvres leur tonalité et leur cachet individuel, nous permettent de redire la parole de TH. DE BANVILLE : « En fait de vers, bien lire Victor Hugo, c'est tout apprendre ».

Poussera-t-on plus à fond la science du verbe et de l'harmonie, des juxtapositions, des résonances, des vibrations, de toutes les extériorités du langage enfin ? C'est possible.

Réussira-t-on à donner aux idées et aux sentiments un revêtement plus riche, plus subtil, plus habile, plus délié ? C'est possible encore, et même probable. L'évolution des formes n'est-elle pas, après tout, consécutive des formes de la pensée ?

Quoi qu'il advienne en ce sens, — c'est notre foi, — par les points essentiels, par la *rime,* le *rythme* et le *mètre,* l'art musical du vers français restera au XX^e^ siècle ce qu'il a été au service de Victor Hugo.

Les violences des écoles modernes n'y feront absolument rien. Les règles fondamentales et musicales du vers français ne sont pas précisément à la merci de quelques novateurs systématiques. De même, les fantaisies individuelles peuvent sans trop grand mal avoir l'heur de plaire aux esprits indépendants... toujours prêts à dogmatiser.

Jamais on n'acceptera comme *lois uniques du vers français* des ressources d'harmonie que la *prose* revendique au même titre.

Que ces ressources se développent et parviennent à parfaire le vers constitué, c'est logique, c'est naturel ; c'est désirable même pour toute parole rythmée. Cependant, à elles seules, elles ne parviendront jamais à constituer le vers français, c'est-à-dire, une période rythmique *cadencée* et *mesurée* qui n'est plus de la prose.

La connaissance du procédé et de la facture met à nu la nature spéciale de l'*artiste*. Essayons de nous assimiler le *poète* et d'en tirer le meilleur parti *possible,* toutefois sans le calquer, car il nous manquerait toujours son originalité, sa personnalité, c'est-à-dire son génie. Admirons le maître, ne l'imitons pas. Ce serait prendre l'ornière pour le chemin. Soyons nous-mêmes. Creusons notre pensée, et qu'elle jaillisse sous notre plume ou dans notre parole avec tout son concert d'harmonies intérieures et de sonorités suggestives qui en feront l'attrait indéfinissable.

Quant à l'*œuvre* de l'énorme poète, voici ce qu'écrivait

magnifiquement Louis Veuillot en 1870 : « M. Hugo *a été* « l'homme moderne » plus qu'aucun autre contemporain. Entre ceux qui n'ont qu'un cerveau et ceux qui n'ont que des sens... il est l'homme vrai... On ne trouve point cela chez Lamartine, qui est un orgue ; ni chez Musset, qui est un oiseau... M. Hugo est plein de feu, de sang et de larmes. Il se sent vivre et il se sent mourir... Il prend l'énigme au sérieux ; il va au sphinx, il l'interroge, parmi les débris de ceux qui furent dévorés. Il a été vaincu... Quiconque voudra l'étudier le plaindra. Il est plus vaincu que d'autres parce qu'il pouvait mieux vaincre. Les ossements qu'il a laissés sont d'un géant. »

FIN

BIBLIOGRAPHIE

J. Barbey d'Aurevilly. — Les œuvres et les hommes *(Les poètes)*.

Brizeux. — Histoires poétiques *(Poétique nouvelle)*.

P. Longhaye. — L'âme et les choses dans la parole.

Cousin. — Le vrai, le beau et le bien.

Jouffroy. — Esthétique.

Lamennais. — L'art et le beau.

Villemain. — Essai sur Pindare et la poésie lyrique.

E. Hello. — L'homme *(Le style)*.

C. Lévêque. — La science du beau.

Pictect. — Du beau.

Hégel. — Leçons sur l'esthétique (trad. *Bénard)*.

Ad. Garnier. — Traité des facultés de l'âme.

Gounod. — Etudes sur l'art.

A. Van Hasselt. — Etudes rythmiques.

Th. de Banville. — Petit traité de poésie française.

Wilhem Ténint. — Prosodie de l'école moderne.

Quicherat. — Traité de la versification française.

Coeckelberg de Dudzele. — Théorie complète de la prononciation de la langue française.

JULES ARRASSART. — Poésies, Etudes rythmiques. Préface.
LOUIS VEUILLOT. — Çà et là. — Etudes sur Victor Hugo.
P. STAPFER. — Racine et Victor Hugo.
E. DUPUY. — Victor Hugo.
E. FAGUET. — Etudes littéraires sur le XIX^e^ siècle. *Victor Hugo.*
A. DUMAS (fils). — Réponse au discours de réception de M. Leconte de Lisle.
CH. DUCARME. — La forme *(Revue générale,* mars, 1888).
L. BECQ DE FOUQUIÈRES. — Traité élémentaire de prosodie française. — Traité général de versification.
H. BOSCAVEN. — Manuel de versification. — Etudes rythmiques *(Revue de l'instruction publique,* 1856).
B. JULLIEN. — Thèses supplémentaires de métrique et de musique.
EDELESTAN DU MÉRIL. — Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification.
S. STRICKER. — Du langage et de la musique (Traduction par *Schweidland).*
D^r^ VERRIEST. — Des bases physiologiques de la parole rythmée.
BELLANGER. — Etudes sur la rime française.
GUYAU. — Sur l'esthétique du vers moderne *(Revue philosophique,* 1884).
L. MAINARD. — Traité de versification française.
L. BENLŒW. — De l'accentuation dans les langues indo-européennes. — Précis d'une théorie des rythmes.
A. CHÉNIER. — L'invention.
DE SAINTE-BEUVE. — Lettres.
J. LEJARD. — Traité de lecture et de prosodie française.
SULLY-PRUD'HOMME. — Réflexions sur l'art des vers.
CLAIR-TISSEUR. — Modestes observations sur l'art de versifier.
TOBLER. — Le vers français ancien et moderne. — Préface de M. *Gaston Paris.*
CH. RENOUVIER. — La critique philosophique (n° de septembre 1858).
CH. LE GOFFIC et THIEULIN. — Traité de versification.
LEFRANC. — Traité de poésie.

N. LANDAIS. — Dictionnaire de rimes.
DEBROUX. — Traité de versification.
QUITARD. — Dictionnaire de rimes.
PUJOL. — Dictionnaire de rimes.
FERD. LOISE. — Lamartine et Hugo.
MAX. NORDAU. — Dégénérescence (Trad. par *Aug. Dietrich)*.
OCT. PIRMEZ. — Feuillées.
A. DARMESTETER. — La vie des mots.

TABLE DES MATIÈRES

LETTRE OUVERTE A L'AUTEUR, par le Dr E. Valentin . 5

INTRODUCTION. — POÉSIE ET VERSIFICATION.

Fécondité littéraire de notre époque. — Progrès de l'esthétique. — L'art de la poésie toujours difficile 9

La poésie. — Son objet. — Génie du poète 10

La forme poétique. — Qualités du poète. — Cadence et rythme nécessaires à la poésie 11

La versification en poésie. — Caractères essentiels du vers . . 12

La poésie de l'émotion et la poésie de l'expression. — Le cri. — Importance de la poésie d'émotion 12

Nécessité de la poésie d'expression. — But des poètes d'école. — La poésie complète et la poésie incomplète 13

Le culte exagéré de la forme. — Parnassiens. — Idéalistes et Réalistes. — Leur action sur le vers 14

La poésie d'expression et Victor Hugo. — Rapport de la rime et du rythme avec la pensée 15
Les écoles littéraires et leurs procédés. 16
Les systèmes contemporains. — Résultats 17
Les écoles depuis 1827. — Leur point commun. — Les modes dans la forme. — Progrès réalisés dans la forme par Victor Hugo 18
Conclusion. — Défauts à éviter. — Le modernisme 19
But véritable du poète. — Qu'est-ce que l'art? — L'impression honnête et chrétienne 20
La forme doit servir la pensée par la musique du langage. — Mot final. — La verve. — L'art pour le beau dans le fond et dans la forme. 22
Le vrai classicisme. — Aucun maniérisme. — Sur des pensers nouveaux faisons des vers nouveaux. — Connaissance parfaite de son métier de poète 24

CHAPITRE Ier. LA MÉTRIQUE CHEZ VICTOR HUGO.

Importance de la métrique dans la poésie française. 27
Étude de la métrique chez Victor Hugo. — Son but et son utilité 28
Objet de cette étude. — Point de vue. — Division. 29
Sa portée spéciale 30

CHAPITRE II. DU VERS EN GÉNÉRAL.

L'harmonie en général. — La mélodie. — Le rythme. . . . 33
La période rythmique ou vers. — Sa mesure. 34
La rime. — L'harmonie des vers. — La période mélodique . . 34

CHAPITRE III. LA RIME CHEZ VICTOR HUGO.

Définition, fonctions et origine de la rime 37
Division conventionnelle : rime masculine et rime féminine . . 38
Division naturelle : la rime déterminatrice du mouvement poétique : rime riche et rime suffisante 38
Office de la rime chez Victor Hugo. — But et importance de la rime riche et variée dans la poésie moderne 39
Ce qui fait la richesse de la rime 41
Défauts de Victor Hugo : rimes banales, rimes voulues, chevilles, superstition de la rime riche 42
Effet immédiat de la réforme de Victor Hugo : une difficulté plus grande de rimer. — Remèdes : appel de tous les mots à la rime, création de symboles. — Erreur dans le choix des symboles. — Vers en noms propres. — Recherche des sonorités. 44

Importance relative de la rime. — Rimes pour l'œil. — Variété de la rime. — Disposition des rimes. — Système particulier de rimes embrassées employé par Victor Hugo 48
Conclusion. — Importance du choix des rimes chez Victor Hugo, déterminé par la nécessité de bien marquer la mesure. — La rime générateur même de son mètre et premier élément musical du vers 52

CHAPITRE IV. DE LA PÉRIODE RYTHMIQUE EN GÉNÉRAL.

Le rythme, condition essentielle du vers français 55
Rôle des syllabes toniques dans le rythme. — Caractère matériel du rythme. — Nécessité d'adapter les cadences aux images et aux sensations. 56
Constitution rythmique et musicale du vers français 57
La césure : l'accent, et non le repos, signe distinctif de la césure. — Césure simple et césure disjonctive. — Césure obligatoire, mobile, fixe. 59
La poésie française très favorable à la mélodie musicale. — Habileté de Victor Hugo dans sa rythmique 60

CHAPITRE V. LES RYTHMES EN USAGE CHEZ VICTOR HUGO.

La césure chez les classiques et chez les romantiques. — Position prise par Victor Hugo 63
La coupe traditionnelle en honneur chez Victor Hugo 64
Le rythme du vers réglé par les accents toniques et surtout par les accents rythmiques 65
Appropriation des divisions rythmiques à la musique 68
Discordance entre les distinctions rythmiques et les distinctions syntaxiques 69
Formes rythmiques nouvelles et leur répartition musicale. . . 71
Les rythmes chez Victor Hugo. — Victor Hugo nullement révolutionnaire dans sa réforme 72

TABLEAU SYNTHÉTIQUE DES RYTHMES CHEZ VICTOR HUGO.

EXEMPLES devant servir d'application immédiate aux diverses parties de ce tableau.
A. Formules rythmiques traditionnelles 75
B. Formules rythmiques traditionnelles dérivées et instables. . 77
C. Formules rythmiques nouvelles et stables. 79
D. Formules rythmiques nouvelles et dérivées 81

E. Accents toniques et rythmiques. Cas de persistance de l'accent tonique fort à la 6e syllabe 82
F. Eléments rythmiques d'unités métriques plus courtes . . . 85

CHAPITRE VI. CONSTITUTION SYLLABIQUE DU VERS.

Extension possible dans la constitution syllabique du vers. — Numération des syllabes. — Constitution syllabique réglée par les exigences du rythme 91
Nombre des sons. — Élisions. — Rôle de la prononciation. — Tableau explicatif pour les réunions de voyelles 92

CHAPITRE VII. DES PÉRIODES RYTHMIQUES CHEZ VICTOR HUGO.

ARTICLE Ier. RYTHMES DE L'ALEXANDRIN.

Destination multiple et allures variées de l'alexandrin 97

§ Ier. COUPES ORDINAIRES.

Victor Hugo traite le vers traditionnel en connaisseur qui apprécie toutes ses richesses et les fait valoir 98

1. Rythmes traditionnels. — Exemples 99
2. Emploi des rythmes traditionnels. — Extraits 105
Forme bien équilibrée, bonne pour l'élégie et les poésies sentimentales 108
Le rythme traditionnel très propre à traduire les scènes grandioses et les pensées énergiques 111

§ II. COUPES PARTICULIÈRES.

Le goût décide. — Les coupes particulières, moyens certains d'expression. — Condition d'emploi. — Importance de la rime. 113
1. Rythmes nouveaux. — Exemples 114
2. Rythmes nouveaux dérivés. — Formes spéciales. 119
3. Perversion de la période rythmique.
A. Nature de cette perversion et évolution intérieure du vers.
Raccourcissement du vers. 121
Repos partout dans le vers. — Prolongation du son dans le deuxième hémistiche. — Repos principal après deux ou trois syllabes. — Repos principal dans le deuxième hémistiche . . 122
B. Extension de la période rythmique.
Extension au-delà de la rime 123
Perversion rythmique avec suppression d'arrêt entre les deux vers — avec affaiblissement de l'accent rythmique final du premier vers 125

Enjambement et emprise. — Exemples 126
La rime riche nécessaire 129
Perversion rythmique entre deux vers ne formant pas distique . 132
C. Degré des perversions rythmiques.
Formules rythmiques et musicales de l'enjambement 130
La cadence de la rime reste forte. — Muette surabondante . . 131
La cadence de la rime s'affaiblit. — Suppression d'une division musicale 132
Exactitude musicale des formes nouvelles et des perversions rythmiques à la fin du vers 133
4. Emploi des rythmes nouveaux.
Conditions de cet emploi chez Victor Hugo. — Défauts . . . 133

§ III. MÉLANGE DES RYTHMES.

La pensée seule règle le mélange des vers bien équilibrés et des vers brisés. — Effet musical selon leur distribution 135

§ IV. LE RYTHME DANS LA COMPOSITION.

Répétition du rythme. — Période rythmique déterminatrice de la composition 140
Conclusion. — Le vers brisé n'est pas la négation mais le complément de l'art traditionnel. — Victor Hugo, grand artiste en écritures. — Défaut de fond 145

ARTICLE II. RYTHMES DE L'HENDÉCASYLLABE.

Vers trimètre précédé ou suivi d'une anacrouse 146
La césure après la 5e ou la 6e syllabe 147
Mélange des coupes nécessaire. — L'hendécasyllabe se marie avec toutes les mesures. 148

ARTICLE III. RYTHMES DU DÉCASYLLABE.

La forme traditionnelle : 4 + 6 ou 6 + 4 148
La forme concentrique : 5 + 5 150

ARTICLE IV. RYTHMES DE L'ENNÉASYLLABE.

Trois groupes de trois syllabes, élision après la 3e 150
Deux groupes de syllabes : 4 + 5, 5 + 4 150
Mélange des rythmes 151

ARTICLE V. RYTHMES DE L'OCTOSYLLABE.

Flexibilité et délicatesse de ce vers 152

ARTICLE VI. RYTHMES DE L'HEPTASYLLABE.

Rythme tourmenté, d'un maniement difficile 153

ARTICLE VII. RYTHMES DE L'HEXSYLLABE.

Rythme facile, néanmoins à soigner dans ses cadences. . . . 155

ARTICLE VIII. RYTHMES DU PENTÉSYLLABE.

Rythme mouvementé, sur deux distinctions musicales ou sur une seule 155

ARTICLE IX. RYTHMES DU TÉTRASYLLABE.

Ce vers s'emploie seul ou se mélange avec d'autres mesures. — Répartition possible sur deux mesures 157

ARTICLE X. RYTHMES DU TRISSYLLABE.

Ce vers suffit à la rigueur pour constituer une strophe. -- D'ordinaire, s'allie à d'autres mètres 158

ARTICLE XI. RYTHMES DU DISSYLLABE.

Ce vers peut s'employer seul, mais se mélange plus ordinairement 158

ARTICLE XII. RYTHMES DU MONOSYLLABE.

Ce vers s'emploie rarement seul. — Poésie *couronnée* ou *vers à écho* 159

CHAPITRE VIII. APPROPRIATION DES PÉRIODES RYTHMIQUES CHEZ VICTOR HUGO.

Le choix du vers est réglé selon sa composition rythmique et selon sa vitesse 161
Appréciation de la vitesse d'un vers 162
Crescendo et decrescendo des mesures dans les *Djinns*. — Sens musical de Victor Hugo. 164
Cachet spécial des vers. 165

CHAPITRE IX. L'HARMONIE CHEZ VICTOR HUGO.

Choix général des consonances et rapport intime entre l'idée et son expression 167
Harmonie imitative 167
Ressources harmoniques spéciales de la langue rythmée dans les sons des mots et dans les parties composantes du vers . . . 168

ARTICLE Ier. L'HARMONIE DANS LES SONS.

La double source rythmique d'harmonie dans les sons 169

§ I. Collision des accents. — hiatus.

Rencontre dure de deux sons dans le corps des éléments rythmiques du vers *(Euphonie)*. — Accouplement de deux substantifs. — Hiatus. — Sons durs à la rime 170

§ II. Assonance. — Allitération.

Caractère et emploi de l'assonance et de l'allitération 171
Usage rythmique des sons considérés en eux-mêmes par Victor Hugo 172
Rapports des voyelles et des consonnes, et leurs effets. . . . 172

A. Allitérations. — Exemples 173
B. Assonances. — Exemples 175
C. Allitérations assonantes. — Exemples. 177

§ III. Usage de l'harmonie des sons.

Importance relative des sons dans la parole rythmée 179
Exemples 180

ARTICLE II. L'HARMONIE DANS LES PARTIES CONSTITUTIVES DU VERS.

Nature spéciale de cette harmonie. — Ses ressources. — La mise en œuvre de Victor Hugo sous ce rapport 185
La rime, la forme poétique, éléments d'harmonie chez Victor Hugo 188
Le rythme, élément d'harmonie chez Victor Hugo 191

CHAPITRE IX. LA PÉRIODE MÉLODIQUE CHEZ VICTOR HUGO.

La période mélodique multiple de la période rythmique . . . 199

ARTICLE Ier. STRUCTURE GÉNÉRALE DE LA PÉRIODE MÉLODIQUE.

Effets des vers entre eux proportionnels aux vitesses. — Maximum et minimum de vitesse dans un vers 200
Habiletés de Victor Hugo sous ce rapport. 202
Période mélodique en vers égaux : régularité des rimes; rimes féminines triplées; irrégularité des rimes. — Pièce toute en rimes féminines 204
Période mélodique en vers inégaux. — Rimes mêlées. — Discordance des périodes logiques et rythmiques. — Iambes . . . 205